MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

1972 ianuarie

17500

CUPRINSUL

VASILE TOMESCU
Spectacolul de operă și cerințele actualității noastre 1
NICOLAE OANCEA
(Muzica)
MIHU DRAGOMIR
(Versurile) „Bărăgan" (planșă) . . . . .
T. DUMITRESCU
Întîlnire cu compozitorii și muzicologii . 8
GEORGE SBÂRCEA
80 de ani de la nașterea lui Mihail Jora . 12
CORNEL ȚĂRANU
Enescu în lumina unei partituri necunoscute: „Strigoii" după Eminescu . . . 14
PETRE CODREANU
Rolul criticii muzicale în educarea spectatorului contemporan 18
VIOREL COSMA
Turneul corului „Madrigal" în Elveția . . 21
EDGAR ELIAN
De vorbă cu Ludovic Spiess în pragul unui an de activitate 23

DE PESTE HOTARE

OLGA LEVAȘOVA
Un nou studiu despre opera lui Enescu . 25
THEODOR BÂLAN
Note de lector: „George Georgescu" de Tutu Georgescu 27

CRONICA DISCULUI

DORU POPOVICI
„Năpasta" de Sabin Drăgoi și „Coruri" de Paul Constantinescu 28

VIAȚA MUZICALĂ

J.-V. Pandelescu
Opera „Hamlet" de Pascal Bentoiu . . . 29
Simfonia a XIX-a de Dimitrie Cuclin la Radioteleviziune 31
MIHAI MOLDOVAN
Zara Doluhanova 31
J.-V.P.
Dimitrie Markevitch la Radioteleviziune . . 32
EDGAR ELIAN
Gonzalez Mantici 33
J.-V.P.
Grupul folcloric iugoslav „France Marolt" 34
E.E.
Cvartetul danez 35
DUMITRU AVAKIAN
Muzica din Renaștere și Concertul orchestrei de cameră „București" 36
J.V. Festival Haydn 37
M.M. — „Damnațiunea lui Faust" de Berlioz . 38
J.V.
Recital Demetriad 38
GR. CONSTANTINESCU
Corneliu Gheorghiu — Mircea Negrescu . . 39
DAN BUCIU
Sonate 39
J.V.
Soprana Renée Cornea 40
Gr.C.
Premieră la Operetă: Contele de Luxemburg 40
THEODOR BÂLAN
Lidia Cristian 42

★

Nelu Danielescu 43
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU
Le spectacle d'opéra et les exigences de notre actualité 1
NICOLAE OANCEA (musique)
MIHU DRAGOMIR (vers)
„Bărăgan" (planche)
T. DUMITRESCU
Rencontre avec les compositeurs et les musicologues 8
GEORGE SBÂRCEA
80 ans depuis la naissance de Mihail Jora 12
CORNEL ȚĂRANU
Enesco à la lumière d'une partition inconnue: „Les revenants" d'après Eminescu 14
PETRE CODREANU
Le rôle de la critique musicale dans l'éducation du spectateur contemporain . . . 18
VIOREL COSMA
Tournée de la Chorale „Madrigal" en Suisse 21
EDGAR ELIAN
Entretien avec Ludovic Spiess au seuil d'une nouvelle année de travail 23

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

OLGA LEVACHOVA
Une nouvelle étude sur l'oeuvre d'Enesco
THEODOR BÂLAN
Notes d'un lecteur: „George Georgesco" par Toutou Georgesco 27

CHRONIQUE DU DISQUE

DORU POPOVICI
„Fausse accusation" par Sabin Drăgoi et „Choeurs" de Paul Constantinescu . . .

LA VIE MUSICALE

J.-V. PANDELESCU
L'opéra „Hamlet" de Pascal Bentoiu . . . 29
La XIX-e Symphonie de Dimitrie Cuclin à la Radiotélévision 31
MIHAI MOLDOVAN
Zara Doluhanova 31
J.-.V.P.
Dimitri Markevitch à la Radiotélévision . 32
EDGAR ELIAN
Gonzales Mantici 33
J.-V.P.
Le groupe folklorique yougoslave „France Marolt" 34
E. E.
Le quatuor danois 35
DUMITRU AVAKIAN
La musique de la Renaissance et le Concert de l'orchestre de chambre de Bucarest . 36
J. V.
Festivale Haydn 37
GR. CONSTANTINESCU
Corneliu Gheorghiu — Mircea Negrescu . . 39
DAN BUCIU
Sonates 39
J. V.
Le soprano Renée Cornea 40
GR. C.
Première au théâtre de l'Opérette: Le comte de Luxembourg 40
THEODOR BÂLAN
Lidia Cristian 42

★

Nelu Danielescu 43
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 1 (230) ianuarie 1972

O NOBILĂ LEGĂTURĂ

Leagăn din vechime al vieții și culturii pe pămîntul patriei, satul constituie în istoria poporului român mediul în care se confruntă atît de patetic și de roditor datele statornice ale firii și obiceiurilor, esența spiritualității naționale cu marile prefaceri social-politice, etice și estetice pe care le înscrie neobosită istoria. Hărăzit după paseiste concepții să rămînă lovit pentru vecie de blestemul fatidic al încremenirii în rostul dintîi, satul este vatra de unde a pornit străbuna mînie a gloatei să sfarme întocmirile strîmbe, locul care l-a născut pe Doja și pe Horia

Pînă-a fost Horea împărat
Domnii nu s-au descălțat
Nici în pat nu s-au culcat,
Prînz la masă n-au mîncat

locul de baștină și de luptă al Vladimirescului și al Iancului, altarul ce-a sfințit jertfa țăranului obidit de nefasta coalizare, în anul al șaptelea

Poate nici nu te-ai gîndit
Că un băț doar de chibrit
Ar da foc într-o clipită
La mătase împletită...
Dumitru țărănoiul, dulgher și lăutar
Nu tulburase satul vorbindu-i în zadar...

Satul este albia unde, sub soarele Bărăganului, strălucește holda dăruită și unde nopțile șoptesc de dragoste

Mărie, Mărie,
Ia să-mi spui tu mie
Care floare-n floare
Noaptea pe răcoare ?
Mărie, Mărie
Ia să-mi spui tu mie
Ce frunză se zbate
Cînd vîntul nu bate ?
Frunza plopului
Și a codrului
Aia se tot zbate
Cînd vîntul nu bate...

Satul este minunea care l-a zămislit pe Eminescu și pe Enescu... Generînd literatura, muzica și arta plastică, printr-o directă și neîntreruptă filiație de la popular la savant, de la anonim la notoriu, satul oferă resurse pentru o concepție realist-militantă și pentru un stil pătruns de duhul originalității naționale și personale, dobîndite în măsura directă și nedezmințită în care artistul știe să-și aproprieze valorile de viață și luptă, etice și estetice ale acestui mediu. Primul roman românesc și epica măreață a lui Sadoveanu, versul lui Alecsandri, Coșbuc, Goga,

17500

Arghezi, Blaga sau Labiș, pictura lui Grigorescu, Tonitza, Luchian, sculptura lui Brâncuși sînt trup și suflet din trupul și sufletul satului. Sufletul e însăși viața lăuntrică și adevărată a acestor opere, iar trupul e forma lor măiastră ca Miorița și simplă și pătrunzătoare ca un proverb. Definim deșteptarea conștiinței muzicale românești, apariția unei școli muzicale naționale ca un proces de sesizare a fondului expresiv și structural al melosului folcloric, în strîns raport cu pătrunderea valorilor de gîndire și exprimare existente de veacuri în cîntece, doine și balade, jocuri, bocete, colinde, în muzica vechilor ritualuri de muncă și în lirica muzicală de cult, în cîntecul de luptă socială și de afirmare națională, în melodia de dor și dragoste, în nostalgica romanță și în strigătura care biciuiește, în viersul de libertate, în Mugur, Mugurel din care a purces răscolitoarea cîntare a Doftanei, Griviței, cîntarea zilelor fierbinți de August 23.

Între viziunea pastoral-idilică a vieții satului și academismul folclorizant al zorilor școlii muzicale naționale este o legătură necesară, care n-a putut fi transgresată decît odată cu revelația caracterului militant al cîntecului social-patriotic, în opera lui Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu, Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, exploratori de avangardă ai modalismului și armoniei modale, heterometriei și construcției rubato a frazei muzicale românești, tălmăcitori inspirați și meșteri ai muzicalității limbii noastre.

Nu mai puțin angajată social-patriotic, arta lui Flechtenmacher, Stephănescu, Dimitrescu, Caudella, Porumbescu, în măsura în care condiția ei istorică nu i-a permis depășirea sferei de cunoaștere și valorificare a acelui folclor citadin, eterogen ca proveniență stilistică și convențional ca tematică poetică, s-a resimțit de impersonalitatea stilului dominat de universalismul clasic și romantic la lumina căruia acești creatori s-au format. Lucrînd într-o etapă cultural-istorică nouă, Castaldi și o parte din elevii lui care s-au ținut la distanță de inedita și viguroasa lume de viață și artă a satului, creează în spiritul unui eclectism, desigur superior predecesorilor, de extracție impresionistă, mai curînd estetizînd decît militînd estetic și educativ. De aceea, înnoirea adusă de Enescu începînd cu Poema și cu rapsodiile române a strălucit în toată măreția și nu numai prin calitatea fundamental superioară în raport cu precursorii din veacul trecut dar și — ceea ce subliniem poate îndeobște mai puțin — în raport cu unele direcții artistice contemporane marelui maestru. Căci Preludiul la unison și toată Suita în Do major pentru orchestră, partea a II-a din Simfonia I-a și toată simfonia, finalul Simfoniei a III-a și întreaga lucrare, sonatele, cvartetele, Suita Sătească, — pe care am putea s-o denumim Suita românească, sau suita națională — suita Impresii din copilărie, Oedip, restul creației enesciene de maturitate înseamnă identificarea, confundarea unui artist de geniu cu viața, gîndirea și simțirea poporului său, în tot ce are el mai profund și mai specific, mai plin și mai generos.

Drumul inițial pe care au pășit unii compozitori din generațiile formate de Castaldi, ca de exemplu Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, Constantin Nottara, s-a dovedit închis în măsura în care muzica lor rămînea departe de izvorul atunci proaspăt și pînă azi darnic al vieții și artei populare, aflate în condiția lor cea mai naturală, cea mai

intactă și mai fascinantă la sate. Dimpotrivă, deschisă s-a arătat calea pe care au pornit datorită contactului fertil cu marea literatură națională, Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Marțian Negrea, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman ; dramatismul social-psihologic din operele Năpasta de Sabin Drăgoi și Păcat boieresc de Marțian Negrea, pitorescul autentic național din creația simfonică a lui Mihail Andricu, din baletul Priculiciul și din Scoarțe de Zeno Vancea, expresia viguroasă a Suitei a III-a de I. Dumitrescu sau Dansurilor Bihorene de C. Silvestri ori a celor Trei dansuri românești de Th. Rogalski își află echivalentul ca forță de evocare și autenticitate a limbajului în creații aparținînd aceleiași perioade de maturitate a școlii naționale întemeiată de melosul folcloric citadin : ne referim la lucrări inspirate din sfera de viață a orașului ca de exemplu realist-satiricele La Piață — balet de Mihail Jora și O noapte furtunoasă — comedie muzicală de moravuri de Paul Constantinescu.

Integrată concepției estetice care s-a fundamentat în anii republicii noastre populare și în etapa ei ascendentă, socialistă, tradiția legăturii muzicii românești cu viața și cultura satului a căpătat în vremea noastră un conținut nou, forme inedite de manifestare, criterii sporite și resurse de relații multiplicate. Sub imperiul transformărilor imense de ordin politic și social-economic prin care a trecut și trece și astăzi satul, viața spirituală a țăranilor a cunoscut înnoiri continui. Școala, căminul cultural, familia, primăria, cooperativa de producție au devenit factori influențați spiritual și care influențează adînc gîndirea și sensibilitatea tuturor generațiilor. Radio-televiziunea, filmul, turneele formațiilor artistice profesioniste, concursurile muzicale de masă, discul, cartea muzicală, contactul direct cu creatori și interpreți de muzică, promovarea vlăstarelor de aici în școli muzicale de la oraș — iată posibilități variate care concurează la apropierea muzicii de omul de la țară și la răspîndirea muzicii care emană din acest mediu în întreaga societate. Contribuția Casei Centrale a Creației Populare, aportul unor vrednice de laudă acțiuni, cum este cea desfășurată de Radioteleviziune sub numele de Patrium Carmen, se resimt pozitiv în reînviorarea mișcării muzicale de la sat, pornită cu două decenii în urmă să se afirme plină de entuziasm tineresc. Prin toate aceste căi s-a realizat un contact larg cu creația muzicală națională, începînd cu genurile largi, de mase. Au devenit populare în conștiința interpreților și a iubitorilor de muzică de la țară numeroase cîntece patriotice al căror filon melodic își află rădăcinile adînc implîntate aici, numeroase cîntece cu caracter distractiv-educativ și însuflețitor, hrănite din seva brazdei, în frunte cu cele ale inspiraților barzi contemporani care sînt Ioan Chirescu și Ion Vasilescu. Au trecut granița auditoriului de la oraș, prin tradiție și prin condiții obiective mai cultivate, cantate, oratorii și opere pe teme istorice și patriotice, începînd cu Tudor Vladimirescu de Gheorghe Dumitrescu, rapsodii, dansuri simfonice, suite, pornind de la cele ale lui Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Th. Rogalski, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac pînă la Liviu Glodeanu și Corneliu Dan Georgescu.

În multe alte lucrări de seamă din domeniul muzicii simfonice și de cameră contemporane respiră profund și creator atmosfera vieții de țară.

Deceniul pe care-l sărbătorim în primăvara aceasta de la încheierea procesului de cooperativizare a agriculturii consfinţeşte biruinţa şi la sate a socialismului, existenţa unei producţii în plin progres şi în directă relaţie cu aceasta, propăşirea continuă a vieţii social-culturale.

Încheiat în modul cel mai semnificativ cu prima Conferinţă pe ţară a secretarilor comitetelor de partid şi a preşedinţilor consiliilor populare comunale — la care cîţiva dintre membrii comitetului Uniunii compozitorilor am avut cinstea să participăm — anul 1971, cu care a debutat actualul cincinal, a făcut bilanţul de îndreptăţit optimism al creaţiei economice şi al vieţii social-culturale de la ţară. Analiza întreprinsă de exponenţii satului socialist, cuvîntarea rostită de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, luminează convingător şi angajant locul pe care cultura muzicală se cuvine să-l aibă în viaţa sufletească a ţărănimii noastre contemporane. Departe de a fi astăzi ca în trecut o chestiune de pedagogie şi sociologie muzicală, pentru a cărei rezolvare de altfel muzicieni luminaţi ca George Breazul şi Constantin Brăiloiu s-au străduit mult în trecut, problema relaţiei muzicii cu lumea satelor este astăzi una prin excelenţă politică, aparţinînd structural planului de măsuri elaborat de documentele de partid din luna iulie şi de documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, care au în vedere crearea condiţiilor pentru înfăptuirea profilului etic şi a echităţii socialiste a întregii noastre societăţi.

Reprezentînd încă o parte precumpănitoare din populaţia ţării noastre, ţărănimea se afirmă astăzi ca un factor dinamic în opera de dezvoltare multilaterală a socialismului în România. În cadrul uriaşului şantier în care s-a prefăcut ţara întreagă, agricultura cunoaşte ritmul fără precedent al sporirii producţiei, al ridicării de construcţii industriale, agricole şi social-culturale. În anul trecut, recolta a atins 14 milioane tone, cea mai mare din istoria naţională, şi cu virtutea de a fi considerabil depăşită, dacă vor fi îndepărtate, conform programului stabilit de partid, toate rămînerile în urmă în planul obiectiv al organizării şi dotării agriculturii cu tehnică modernizată, dar şi în planul subiectiv, al educării conştiinţei şi al perfecţionării cunoştinţelor maselor. Sporită în 1971 cu 14% faţă de media anuală din cincinalul trecut, producţia agricolă, în plină ascensiune, va crea posibilitatea ca sfîrşitul actualului cincinal să aducă cu sine majorarea cu 30% a venitului actual al ţărănimii. Statul îşi asumă investirea pentru progresul agriculturii din aceeaşi perioadă a sumei de 100 miliarde lei. Limbajul acesta riguros al cifrelor îşi capătă deplina semnificaţie prin eliminarea treptată a deosebirilor de nivel între viaţa oraşului şi cea de la ţară, apropiind multilateral satul de condiţia de trai a aşezărilor urbane. In chipul cel mai firesc, odată cu progresul social-economic şi pentru a-l consolida pe acesta, se dezvoltă conştiinţa politică şi viaţa spirituală a ţărănimii, se cimentează coeziunea moral-politică dintre clasa muncitoare, ţărănime şi intelectualitate, dintre români şi naţionalităţile conlocuitoare, se desăvîrşeşte unitatea de acţiune şi de idei dintre partid şi mase. In nobilul proces de propăşire a satului, factorii de cultură, atît cei care activează în

sat cît și cei care își consacră efortul satelor, capătă o nouă și importantă menire. „Pentru că vorbim de activitatea comunelor — arăta Secretarul general al partidului în cuvîntarea citată — de munca educativă de la sate, și deoarece am văzut că aici în sală sînt și scriitori, compozitori, artiști plastici, m-aș referi puțin și la ceea ce așteaptă primarii și secretarii de partid de la ei, la ce așteaptă țărănimea de la oamenii de artă. Desigur, în domeniul artei și culturii s-au realizat multe lucruri bune ; nu e locul aici să fac o apreciere a activității de astăzi a creatorilor din țara noastră. Însă nu putem să nu spunem că prea puțin întîlnim în operele lor viața satelor ; foarte palid este oglindită realitatea de astăzi a satului românesc. Eu sînt complet de acord cu artistul — iar în noțiunea de artist îi cuprind pe toți creatorii de artă — să redea ceea ce consideră el că este mai caracteristic. Aceasta însă cere o cunoaștere foarte bună a vieții. Dar mă întreb totuși — și cred că mulți tovarăși din sală își pun această întrebare — oare în viața satelor românești, unde se desfășoară o asemenea activitate în toate domeniile, unde se înfăptuiesc mari transformări, nu se poate găsi nimic demn să fie adus pe scena Teatrului Național, de exemplu ? Sau de descris într-un roman bun, într-un cîntec bun ? Oare numai Coșbuc a fost în stare să scrie despre sate ? Astăzi nu se mai găsește un Coșbuc care să trăiască și să cunoască satul, să idealizeze puțin viața acestuia ? Sau se crede că țăranul de astăzi are nevoie de mai puțină poezie, literatură ? Dimpotrivă ! El are nevoie de mai multe poezii, de mai multe cîntece, de romane, de picturi — dar ele trebuie să fie mai bune, pe înțelesul lui. Ce să facem tovarăși ? Pînă la urmă cineva trebuie să facă — să spun așa — un compromis. Ca să ridicăm întreaga țărănime la nivelul scriitorilor, e greu, pentru că scriitorii sînt cîteva sute, iar țăranii cîteva milioane — și pentru asta ne va trebui ceva mai mult timp. Dar ca scriitori și artiști să se ducă la sate e mai ușor. Le dăm chiar și mijloace de transport ! Nu am pretenția ca, asemenea medicului și inginerului agronom, ei să se mute în sat, deși nici aceasta n-ar fi rău pentru unii. Pînă la urmă, tovarăși — să știți — peste 10—15 ani o să vă duceți să vă rugați să vă primească în sat. Cînd poluarea în orașe va deveni mai mare, oamenii vor prefera să se ducă la 10—15—50, chiar la 100 de kilometri depărtare de oraș și să locuiască acolo, la sate. De ce să nu faceți de pe acum așa, tovarăși ? Credeți că nu se poate scrie mai bine într-o casă de țară cu flori, unde auzi cum cîntă privighetorile, unde cînd deschizi fereastra nu mai auzi zgomotul mașinilor, unde respiri un aer curat ? Acolo veți avea mai multe motive de inspirație și pentru roman, și pentru poezie și pentru muzică".

Obștea noastră de creatori și teoreticieni ai muzicii, de educatori artistici ai maselor păstrează vii și multiple legături cu satul, prin participarea la activitățile culturale desfășurate aici. Periodic au fost organizate vizite de cunoaștere mai amplă a realităților sătești. Dar trebuie să recunoaștem, în lumina aprecierilor de mai sus ale secretarului general al partidului, că relațiile noastre, foarte sporadice în timp și spațiu

cu acest domeniu al vieții românești, nu ne-au mijlocit decît o cunoaștere de suprafață a țărănimii de azi, a problemelor ei specifice. Consecința inevitabilă a acestei stări de lucruri este împuținarea treptată a creației muzicale despre sat și pentru sat, creșterea proporțională cu acest fenomen a distanței între conștiința muzicală a maselor de țărani și dezvoltarea de ansamblu a muzicii noastre, neajuns agravat și de alți factori, ca de exemplu eliminarea sau împuținarea predării muzicii în școala de cultură generală.

Ne invită oare secretarul general al partidului la o vetustă idilizare a vieții de la țară ? „Nu am nimic împotrivă — arată el în același loc — ca în arta noastră să criticăm elementele negative. În piesa Interesul general este redat ca personaj negativ un director — sînt, firește, și asemenea directori — dar cred că industria românească se dezvoltă nu cu directorul din această piesă, ci cu miile de directori care înfăptuiesc politica partidului. Și asemenea oameni trebuie să-și găsească locul pe scena Teatrului Național ! Altfel lumea va rămîne cu impresia că toți directorii din țara noastră sînt ca personajul din piesă. Oare așa este, tovarăși ? Sîntem de acord să prezentăm asemenea piese, să criticăm prin artă, dar trebuie să ne punem, totodată, întrebarea : Dar de ce în arta noastră nu apar și acei oameni care duc pe umerii lor greul construcției din România Socialistă, cei care reprezintă aproape totalitatea poporului român ? Sînt de acord să apară în operele literare și figuri de activiști de partid care nu-și fac datoria, de primari care nu lucrează cum trebuie, dar a-i prezenta numai pe aceștia înseamnă a denatura realitățile societății noastre socialiste. Desigur că mai găsim ici-colo activiști care săvîrșesc greșeli, abateri grave — și n-am nimic împotrivă să-i criticăm ; este foarte firesc ca ei să apară și în operele de artă. Dar de ce oare din cei 5 000 de secretari de partid și primari comunali să ne uităm doar la cei cîțiva care, eventual, nu lucrează cum trebuie ? De ce să nu ne uităm la imensa majoritate a celor 5 000 ? Ei trebuie să-și facă primii loc în operele noastre de artă !

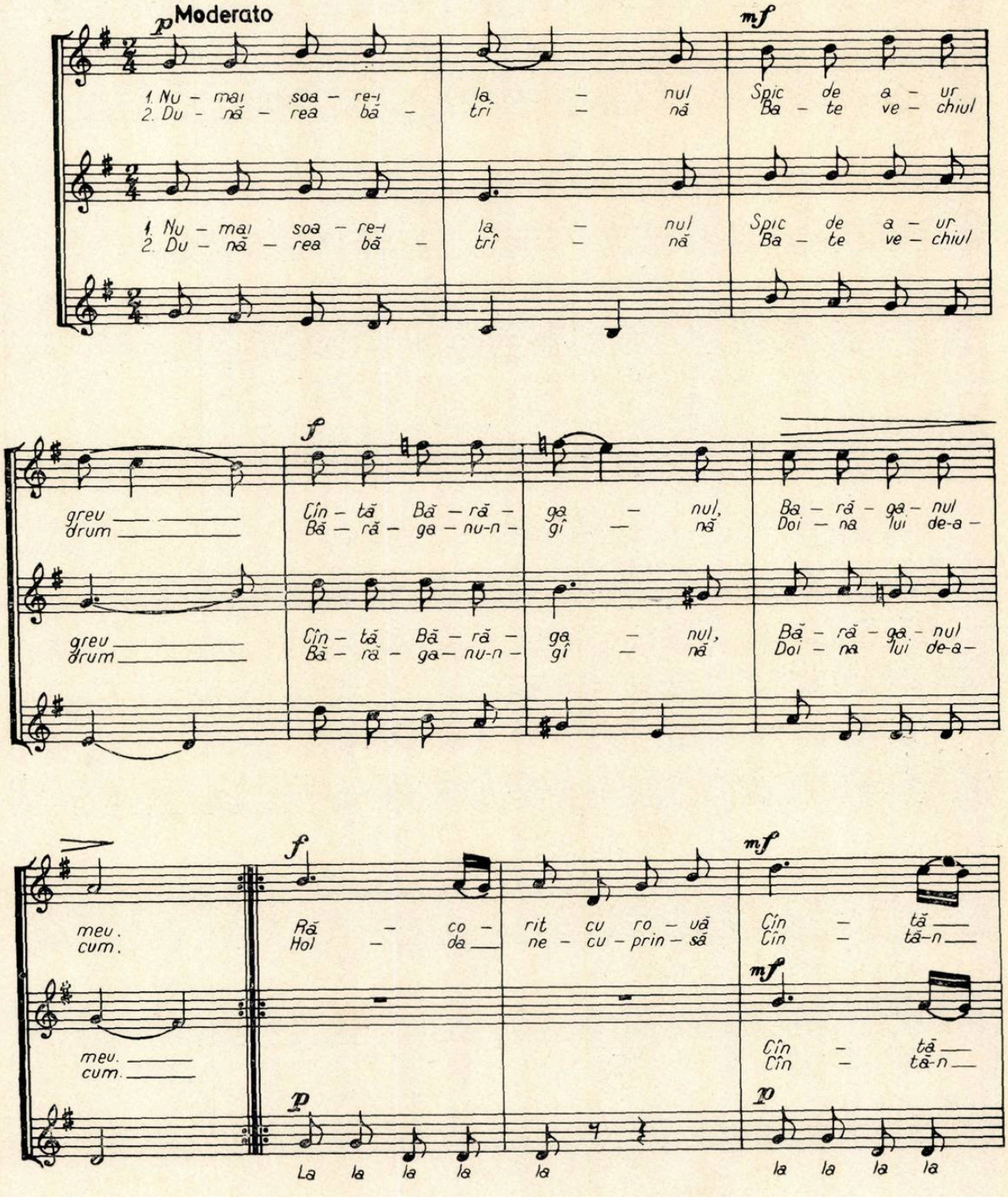
De ce pun, tovarăși, această problemă ? Firește, la timpul respectiv, vom pregăti conferința scriitorilor, celelalte conferințe ale uniunilor și vom dezbate pe larg aceste probleme. Vom supune tezele acestor conferințe și dezbaterii activului de partid de la sate, primarilor și președinților de consilii populare și de cooperative, spre a-și spune și ei părerea asupra acestor teze privitoare la orientarea artei și literaturii din România, pentru că pînă la urmă pentru ei se face această artă. Vom discuta atunci pe larg aceste probleme ; le ridic însă și aici pentru că eu consider că este necesar ca organizațiile noastre de partid, consiliile populare să aibă mai multe pretenții față de intelectualitatea creatoare, față de oamenii de artă, să apeleze la ei și să le ceară să creeze operele de care au nevoie. Vrem să se cînte în sat, vrem piese pentru căminul cultural ? atunci trebuie să creăm și piesele, cîntecele, poeziile de care au nevoie satele noastre ! Aceasta cerem noi de la oamenii de artă ! Sperăm că în viitor cursul pozitiv care a început să-și facă drum în

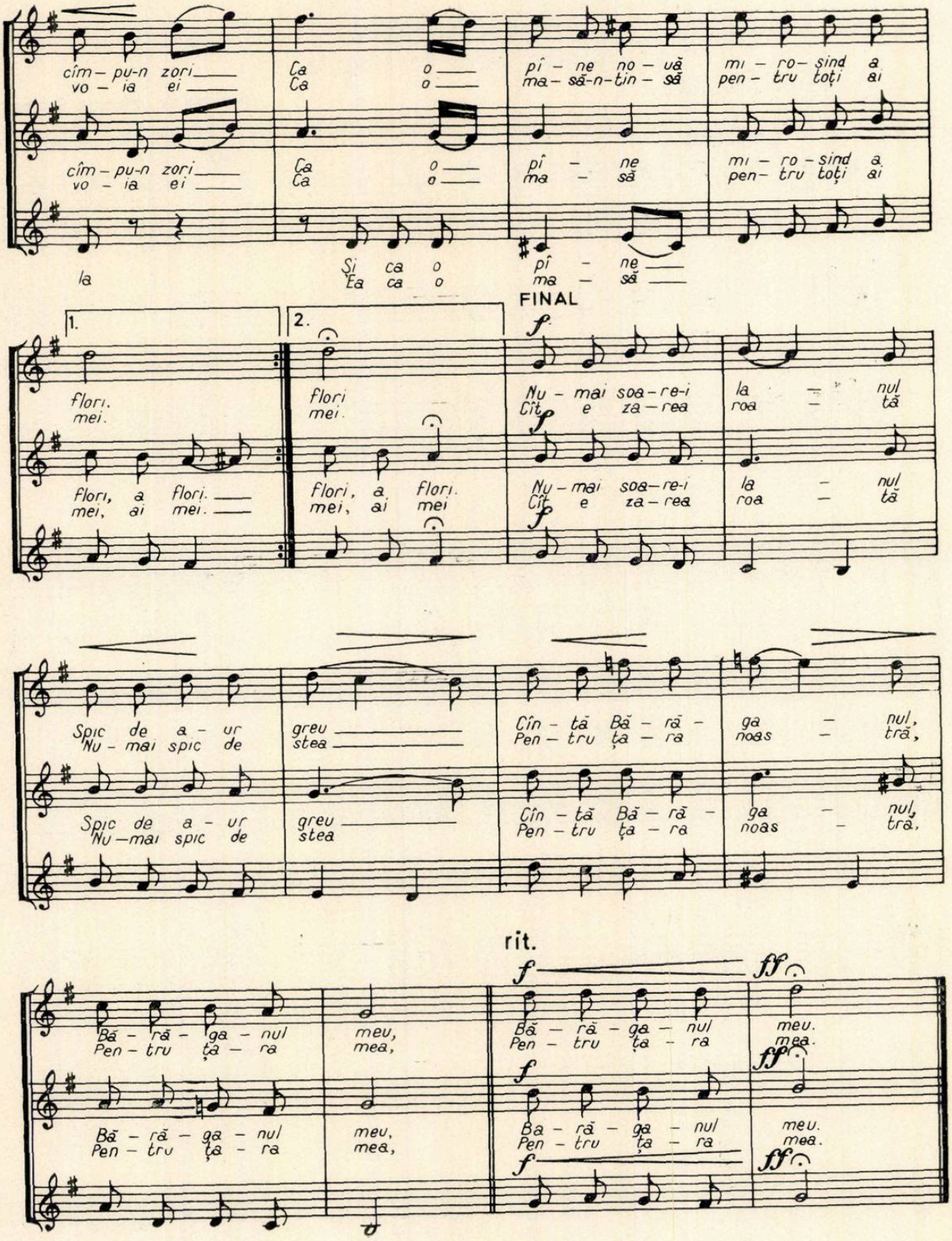
BĂRĂGAN

Cîntec pe 3 voci egale

Versurile de Mihu Dragomir

Muzica de Nicolae Oancea




cîm – pu-n zori
vo – ia ei
Ca o
Ca o
pî – ne no – uă
ma – să-n-tin – să
mi – ro – sind a
pen – tru toți ai
cîm – pu-n zori
vo – ia ei
Ca o
Ca o
pî – ne
ma – să
mi – ro – sind a
pen – tru toți ai
la
Și ca o
Ea ca o
pî – ne
ma – să
FINAL
1.
2.
flori.
mei.
flori
mei.
Nu – mai soa – re-i
Cît e za – rea
la – nul
roa – tă
flori, a flori.
mei, ai mei.
flori, a flori.
mei, ai mei
Nu – mai soa – re-i
Cît e za – rea
la – nul
roa – tă
Spic de a – ur
Nu – mai spic de
greu
stea
Cîn – tă Bă – ră –
Pen – tru ța – ra
ga – nul,
noas – tră,
Spic de a – ur
Nu – mai spic de
greu
stea
Cîn – tă Bă – ră –
Pen – tru ța – ra
ga – nul,
noas – tră,
rit.
Bă – ră – ga – nul
Pen – tru ța – ra
meu,
mea,
Bă – ră – ga – nul
Pen – tru ța – ra
meu.
mea.
Bă – ră – ga – nul
Pen – tru ța – ra
meu,
mea,
Bă – ră – ga – nul
Pen – tru ța – ra
meu.
mea.

acest domeniu va fi ceva mai rapid, că într-adevăr satele noastre vor avea mai multe cîntece, mai multe piese, mai multe poezii și romane care să corespundă cerințelor și așteptărilor celor 12.000.000 de locuitori din mediul rural".

Cercetînd palmaresul creației noastre muzicale de toate genurile, constatăm cu un viu sentiment al datoriei că din anul 1968 și pînă azi nu au mai fost realizate decît aproape numai lucrări corale pe teme folclorice sau inspirate din literatura clasică pe teme ale vieții de la țară, fără o semnificație actuală, fără un mesaj politic precis conturat. Aceleași concluzii sînt valabile și pentru genurile simfonic și vocal simfonic, de operă, operetă și balet, de muzică ușoară.

Iată de ce considerăm că a dezbate problema relației dintre muzică și țărănime în momentul de față înseamnă a dezbate concret și eficient căile de lărgire substanțială a acestei relații, prin intensificarea vizitelor membrilor Uniunii noastre în mediul sătesc așa cum ne îndeamnă în spiritul celei mai mari responsabilități patriotice tovarășul Nicolae Ceaușescu; înseamnă a dezbate împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste metodele îmbunătățirii colaborării cu autorii de texte în vederea îmbogățirii orizontului creației muzicale inspirate din viața satelor; înseamnă a dezbate cu forurile de resort refacerea și dezvoltarea formelor de răspîndire a frumuseților muzicii la țară, de lărgire a cunoștințelor muzicale a celor ce trăiesc și muncesc aci. Numai astfel vom putea avea conștiința împăcată că am contribuit cu forțele noastre specifice la pregătirea și realizarea înaltului țel al înfrumusețării chipului moral-estetic al omului de azi și la înfăptuirea echității socialiste în România. Numai astfel, după pilda marilor precursori la care ne-am referit, vom putea infuza o nouă energie și noi virtuți de atractivitate muzicii noastre, noi calități de originalitate, vom putea descoperi noi resurse de viață și de adevăr uman și artistic, vom putea deschide, în fond, noi orizonturi de înflorire a artei noastre.

Întîlnire cu compozitorii şi muzicologii

Sosiţi în vizită de documentare, ca urmare a unei acţiuni organizate de Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor şi Uniunea compozitorilor, un numeros grup de compozitori şi muzicologi au fost oaspeţii salariaţilor uzinelor „23 August" şi „Republica". Vizita a constituit un minunat prilej de cunoaştere reciprocă între cei care produc bunuri materiale şi creatorii de artă. Oaspeţii au fost întîmpinaţi la intrarea în uzină de către tovarăşul inginer Marin Enache — membru supleant al CC al PCR — secretarul Comitetului de partid pe uzină, Gh. Stuparu — vicepreşedinte al Consiliului Central al UGSR — preşedintele Comitetului sindical şi de alţi reprezentanţi ai conducerii uzinei. După un scurt istoric al uzinelor, a realizărilor şi perspectivelor ce stau în faţa harnicului colectiv de muncitori, oaspeţilor le-au fost prezentate unele secţii de producţie cu oamenii şi produsele executate de ei. Îi însoţim şi noi în această vizită unde am putut constata interesul manifestat atît de muncitori, ingineri şi tehnicieni, cît şi de cei care le dăruiesc frumosul artei. La *locomotive montaj*, o reîntîlnire între C. Wolf, şef de atelier şi Constantin Arvinte, compozitorul unor cunoscute lucrări de muzică corală şi simfonică.

La echipa condusă de Ştefan Zamfir, acolo unde sînt montate echipamentele mecanice ale locomotivelor atacurile de osii, reductoarele, cutiile de viteză etc., vizitatorii se întreţin cu cei care dau contur unui nou subansamblu, produsului în final, oaspeţilor le sînt prezentate unele tipuri de locomotive din fabricaţia curentă, cu datele respective şi parametrii de funcţionare.

În drum spre turnătoria de oţel, o scurtă discuţie cu D.D. Botez, maestru emerit al artei, care ne vorbeşte despre satisfacţia de a face cunoştinţă cu munca constructorilor de maşini la ei acasă. În continuare, ne vorbeşte despre formaţia corală a uzinei, care, mai tîrziu, la Clubul Republica, avea să-i ofere posibilitatea de a o reasculta.

„Cunosc corul uzinei încă de la înființarea lui, artiștii amatori de aici reprezintă o formație care și-a cîștigat un prestigios loc în mișcarea artistică de amatori. Curînd, am să scot o carte consacrată dirijorilor și formațiilor corale. Acolo, am scris un lucru la care țin mult și anume, că în marile întreprinderi în cor să nu existe voci îndoielnice din punct de vedere calitativ, deoarece consider că există suficiente talente și posibilități de a alege. În acest context, consider că și aici, în uzina „23 August" se poate face mai mult, dirijorul Vasile Dogaru, pentru care am numai cuvinte de laudă, are un suficient număr de salariați, iubitori ai cîntului. Și, mai ales, trebuie atras mult tineretul. Uzina trebuie să aibă un cor format din cel puțin 100 de persoane, care să o reprezinte cu succes pe scenele de concert.

Se continuă cu vizitarea uzinei „Republica" a laminoarelor de 6 și 3 țoli, secția de tras la rece.

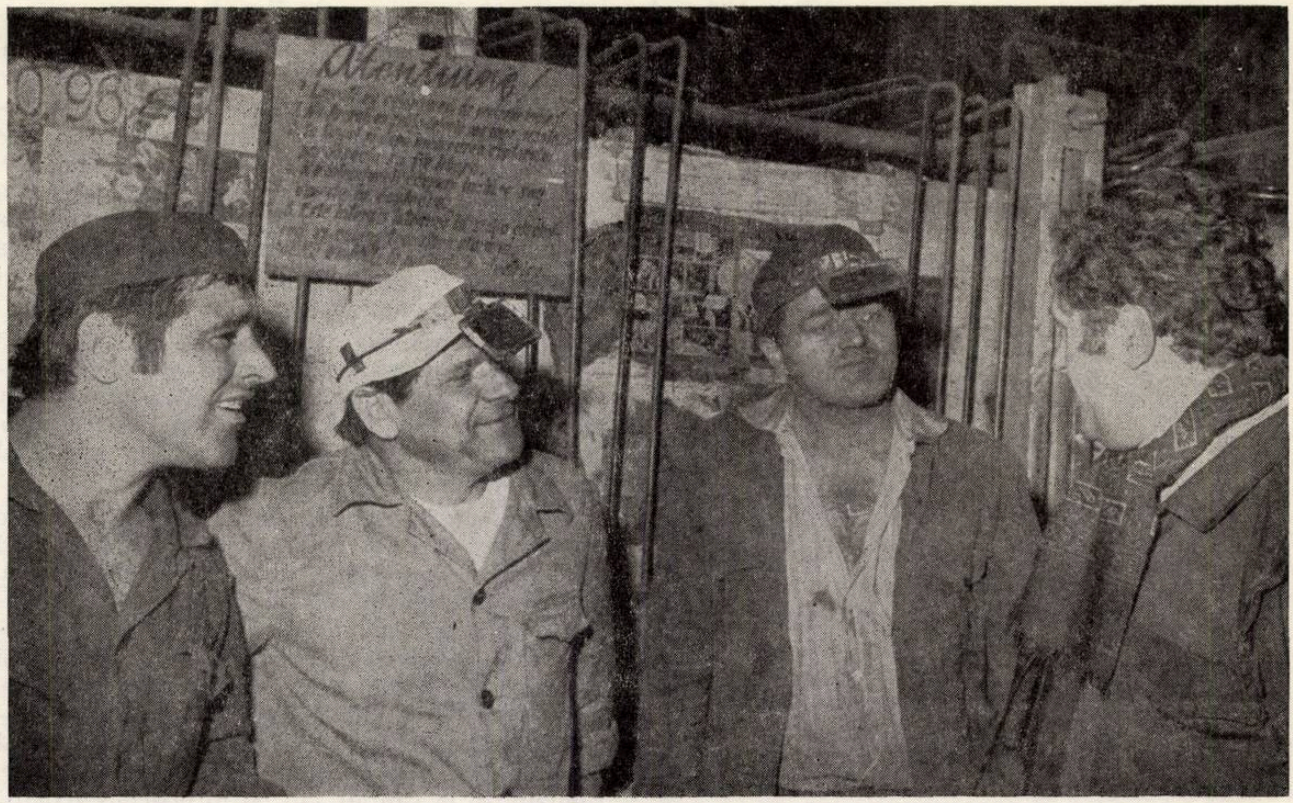
După amiază, la Clubul Uzinelor „Republica", muzicienii au asistat la un concert de muzică corală românească prezentat de corul reunit al uzinelor „23 August" și „Republica", care a cuprins printre altele, lucrări în primă audiție sau special create pentru colectivele acestor două mari întreprinderi : *Partid nou, partid victorios* de D.D. Botez, *Imn uzinei „23 August"* de Mircea Neagu, *E-un anotimp de fapte mari* de Teodor Bratu și altele.

După concert, a fost inaugurat cercul de „Prieteni ai muzicii", care va funcționa în ca-

drul clubului sindicatului de la uzina „Republica“ şi la care vor participa iubitorii muzicii din întreprinderile platformei industriale „23 August“.

În dialogul purtat cu acest prilej, între muncitori, ingineri, tehnicieni şi muzicieni, au fost abordate multe din multiplele posibilităţi de dezvoltare a creaţiei muzicale româneşti. Şi-au exprimat opinia, printre alţii : Moise

BIBLIOTECA „ASTR
SIBIU



Tudor, maistru la turnătoria de oţel, C. Duţulescu, Val Petrovici, iar din partea oaspeţilor Zeno Vancea, D.D. Botez, şi, ca o concluzie din care se desprinde bogata semnificaţie a acestei vizite, maestrul Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor.

T. DUMITRESCU

80 de ani de la naşterea lui Mihail Jora

La împlinirea a optzeci de ani de la naşterea lui Mihail Jora s-ar cuveni să vorbim despre destinul aspru şi superb al creatorului baletului şi liedului românesc modern.

N-o vom face, însă, fiindcă lui Jora nu-i plăceau vorbele mari, metaforele gongórice, epitetele exagerate, nici măcar într-un cenaclu omagial. El, care n-a acceptat de-a lungul întregii sale vieţi de muncă şi luptă să i se spună „maestre", tolerînd cel mult modestul apelativ de „meştere", a fost întruparea modestiei, a bunului simţ şi a nobleţei oamenilor care îşi cunosc rosturile în viaţă şi caută să le împlinească prin ultimul lor strop de energie.

Oare nu acestea sînt calităţile morale cele mai însemnate pe care se poate construi o personalitate artistică — personalitatea unui artist şi animator, în cazul lui Jora, care nu s-a mulţumit să compună doar muzică şi să scrie articole întru apărarea artei şi a artiştilor, ci a coborît în arena publică, acolo unde se administrau bugetele instituţiilor muzicale, acolo unde se hotăra soarta muzicienilor români dintre cele două războaie, acolo unde „Guliverul birocratic" paraliza, în plasele sale inextricabile, entuziasmul şi iniţiativele creatorilor şcolii noastre naţionale de compoziţie.

Spiritul naţional, care a fost confundat timp îndelungat cu o colecţie de ornamente etnografice sau cu un cod de convenţii pe baza cărora se pot confecţiona, fără greş, versuri, cîntece şi tablouri „româneşti", s-a lăsat descoperit de către creatorii şcolii noastre naţionale de compoziţie doar prin incursiuni istorice aprofundate şi prin ferma contrazicere a opiniilor oficiale, de acum o jumătate de secol, ce nu mai puteau fi acceptate de adevăraţii artişti. Era nevoie aşadar, de un spirit de frondă, de demonul contradicţiei, de curajul opiniei noi şi înnoitoare, pe care Mihail Jora le-a avut, în adevăr, şi — în cursul războiului său, dus împotriva inerţiei, a nepăsării, a ignoranţei — le-a dezvoltat într-o măsură mai mare decît cei mai mulţi dintre confraţii săi de generaţie.

Ţin minte, şi, poate, unii dintre cei prezenţi la acest cenaclu n-au uitat nici ei încă, gestul lui Mihail Jora cînd — în 1965 — la premiera baletului său *Întoarcerea din adîncuri*, pe un libret al poetei Mariana Dumitrescu, ieşind pe scena Operei Române, a poruncit tăcere, cu mîna înălţată energic, celor ce-l aplaudau.

Cîţi dintre cei aflaţi atunci în sală şi-au dat seama că gestul acela Jora l-a făcut mereu, timp de lungi decenii, ca să amuţească „orăcăitul broaştelor" — cum îi spunea el vorbăriei despre artă a celor nechemaţi — pentru ca muzica bună, muzica noastră cultă, împreună cu marea muzică universală să poată fi auzită de cei puţini care voiau să stabilească semnele egalităţii între cîntec şi simţire, între artă şi om.

Pentru Mihail Jora, care a trăit numai prin muzică şi de dragul muzicii, ea era — citez — *„cea mai nobilă şi mai luminoasă artă, care înlătură, zîmbind, orice atingere necurată"*.

Aşadar, un fel de cupă a lui Graal, nu însă destinată doar cîtorva iniţiaţi, ci la îndemîna celor mulţi, a tuturor, şi — îndeosebi — a celor care au nevoie permanentă de virtuţile ei consolatoare, încurajatoare, elevatoare.

De aici, apoi, asprimea ironiei lui Jora faţă de cei ce vorbeau despre arta muzicii ca despre o delectare efemeră, neînţelegînd nimic din puterea ei de a-l face pe om, ascultînd-o, să se ridice, într-un plan ideal, la maximul prag de umanitate posibil.

Ironia aceasta se transforma pînă şi în mînie cruntă de cîte ori spiritul larg al lui Mihail Jora întîlnea marile umbre ale nesinceritătii, ale speculaţiilor tehniciste şi ale negării îndîrjite a valorilor dobîndite de maeştrii din trecut, care întunecau orizontul contemporan şi încercau să escamoteze, cu divagaţii subtile, lipsa de suflet a unei bune părţi din noua muzică, din acea „ars nova" pe care şi el, autorul *Simfoniei în Do major*, a căutat-o, firește, realizînd-o la timpul său cu mijloacele artistului străin de facilitate şi desuetudine.

Exemplu ne stau chiar liedurile lui Mihail Jora, ca şi al doilea său *Cvartet pentru coarde, opus 52*, scris în 1966, pe care îl va interpreta formaţia „Philharmonia", pentru ca liedurile să fie cîntate de Emilia Petrescu şi Valentin Teodorian cu Marta Joja la pian, artişti care au integrat de mult cîntecul în marile ritmuri spirituale ale omului de la noi.

Jora, acest *meşter* nobil şi curajos al muzicii româneşti moderne — ca să rămînem la epitetul pe care singur şi l-a dorit, poate fiindcă era ceva în caracterul său din umilinţa şi răbdarea meşterilor medievali — n-a creat liedul românesc prin mari declaraţii teoretice. El a acţionat prin înseşi compoziţiile sale, şi nu prin niscaiva noi teorii despre cîntecul cu acompaniament instrumental, situîndu-se în albia unei tradiţii, unde dacă nu putea da peste mari muzicieni români, spre a-i sluji ca model, avea să descopere destule comori de poezie.

Revalorificarea cîtorva poeţi români, din unghiul de vedere al unui compozitor al nostru proeminent, a fost un act de însemnătate istorică pentru muzica noastră cultă. Textele lui Eminescu, Goga, Lucian Blaga, Ion Pillat, George Bacovia şi, nu în ultimul rînd, ale Marianei Dumitrescu — izvor nesecat pentru creaţia de balet şi lied a compozitorului — şi-au dezvăluit, transpuse în muzică, armoniile secrete, prin jocul variat al procedeelor melodice, armonice şi ritmice, îngăduindu-ne, să întrezărim zona profundă, aproape inaccesibilă, a versurilor.

Iată de ce n-au greșit criticii care au văzut în creația lui Mihail Jora cea dintîi maturizare a liedului românesc. În adevăr cu cîtă naturalețe urzește „meșterul", pe versurile lui Octavian Goga, o melodică de factură populară ! Cum urmează el sugestia și muzicalitatea poeziei eminesciene, de pildă în liedul *Ce stă vîntul să tot bată !* Cum fixează, într-o grimasă tragi-comică, cu tehnica de acvaforte din arta picturii, lamentul din poezia cu titlul *Proză* de Bacovia, sau cum, în *Note de primăvară* de același poet, află tălmăcirea muzicală cea mai potrivită pentru melancolia de o grațioasă luminozitate, proprie stărilor de metamorfoză psihică provocate de reîntoarcerea primăverii.

Firește, toate acestea sînt amănunte de ordin estetic, care nu au de-a face direct cu sensibilitatea ascultătorului decît prin intermediul audiției.

Nici Jora nu punea mare preț, în relațiile sale cu ascultătorii, pe prea multe explicații și analize psihologice. Asemenea tuturor marilor artiști, știa și el că despre artă nu trebuie spuse prea multe lucruri, o dată ce ea vorbește nemijlocit cu oamenii.

Orice muzică este mai ușor de înțeles, de apropiat, dacă îl cunoaștem pe autor și viața lui. Viața lui Mihail Jora a fost, timp de o jumătate de veac, căutarea stăruitoare de a desăvîrși ceea ce începuse, sprijinul acordat mereu și fără ezitare muzicienilor noștri și muzicii românești, o luptă neobosită pentru afirmarea noului și a elementelor românești în artă.

Urmărind orientările și curentele apărute în muzica occidentală, care amenințau să absoarbă arta tradițională, modificîndu-i total funcția și rolul avute din totdeauna, compozitorul a denunțat permanent tot ceea ce i s-a părut că nu duce mai departe arta și pe creatorii ei.

Spre onoarea lui fie spus, n-a prea greșit în osîndirea unor exagerări venite de peste hotare, așa cum n-a greșit cînd susținea că va fi artă a oamenilor doar aceea care se va hrăni din spiritul lor, din simțirea lor, din aspirațiile lor înnoitoare, precum și din cele mai bune experiențe ale precursorilor. El s-a străduit să deslușească din efervescența vieții acestui secol struna aceea specifică, proprie numai nouă, de a crea un stil simfonic și cameral care să fie numai al nostru, de a scrie muzică românească la nivelul muzicii universale.

La sfîrșitul verii trecute, la împlinirea de către Mihail Jora a vîrstei de 79 de ani, l-am vizitat la patul său de suferință, spre a-i strînge mîna și a-i face urarea cuvenită.

A întîmpinat urarea mea cu încredere, neîncercînd să disimuleze niște descurajări care, deși ar fi fost pe deplin îndreptățite după toate cîte îndurase, nu-i erau în fire. Chiar în ajunul sfîrșitului, omul și muzicianul acesta dîrz, zidit parcă dintr-un material dur și inflexibil, credea în viață și o iubea, fiindcă îi aflase înțelesul mai adînc în muncă.

Pînă și dintre pereții de spital, el comunica misterios și imperceptibil cu viața tumultuoasă de afară, cu muzica noastră, cu foștii săi discipoli, pe care voia să-i știe antrenați în imensul angrenaj al culturii artistice românești.

Ne aflam singuri în camera albă, la ceasul amurgului, așa cum ne mai aflasem de multe ori, în camera cu pian de pe strada Silvestru 16, în timp ce-și depăna amintirile, cu atîtea detalii de importanță istorică pentru muzica românească, spre a fi trecute nu peste mult în biografia sa.

Acum, însă, biografia aceasta ajunsese aproape de sfîrșitul ei — din punctul de vedere al activității creatoare a meșterului, ea se și isprăvise — dar Jora, omul, poetul discret ce se ascundea în sufletul lui și îl lega cu nenumărate fire de viață, era încă prezent cu toată ființa în lumea fizică și socială, îngăduindu-și doar atîta iluzie asupra propriei sale stări cîtă încape în gîndirea și firea unui realist.

Atunci, la acea ultimă aniversare a lui Mihail Jora, mi-am dat seama că acestui om, plămădit din numeroase contradicții — fiindcă blîndețea și asprimea, patriotismul și universalitatea, atașamentul fierbinte de tradiție și setea nepotolită de înnoire erau deopotrivă note fundamentale ale firii sale — i s-ar fi potrivit cel mai bine epitetul de *realist romantic !*

Fiindcă Mihail Jora a făcut parte din categoria acelor artiști creatori care visează neîntrerupt, dar — în ciuda acestui vis prelungit despre frumusețea nepieritoare — rămîn cu picioarele bine înfipte pe pămînt.

Pe acest pămînt al nostru, care i-a fost atît de drag și pe care și-a propus să-l cînte în întreaga sa operă.

Ar putea să fie acum între noi, la aniversarea a numai opt decenii de la naștere, deoarece era într-însul o energie ce părea că nu se va epuiza nicicînd.

Cei ce l-au cunoscut știu că, dacă ar auzi că se vorbește despre el, ar pune capăt torentului de fraze cu acel gest de neuitat, de pe scena Operei Române, ca să spună :

— Ajunge cu vorbele ! Muzica spune mai mult decît cel mai frumos cuvînt !

Înainte, însă, n-ar uita să mulțumească Uniunii compozitorilor pentru felul cum încearcă să promoveze muzica românească și pe muzicienii români — pe care dacă noi nu-i promovăm, nu putem aspira la ceea ce a aspirat Mihail Jora și generația sa de creatori : la afirmarea în lumea largă a muzicii culte românești !

GEORGE SBÂRCEA

Enescu în lumina unei partituri necunoscute: „Strigoii" după Eminescu

de CORNEL ȚĂRANU

Deploram, în eseurile din volumul *Enescu, în conștiința prezentului,* faptul că Enescu n-a reușit să finiseze proiectul *Simfoniei a V-a,* al cărei final făcea apel la *Mai am un singur dor,* o replică eminesciană a spiritului mioritic. Acest proiect, nu abandonat, ci chiar neterminat ar fi meritat (și merită în continuare) o analiză mai amănunțită, după primul „semnal" muzicologic al lui Zeno Vancea. S-ar fi putut stabili corelații, un studiu comparativ asupra consonanței între lirismul eminescian și cel enescian, atît de înrudit lui.

Se pare că un destin comun îi leagă pe cei doi mari Nord-Moldoveni și prin lumina difuză pe care o aruncă asupra întregii lor opere și postumelor lor, în cazul lui Enescu manuscrisele pierdute sau neterminate. Dezavantajul acestuia din urmă constă în faptul că puține din acestea (poate doar *Vox Maris,* dar și aici dubiile persistă) au un caracter finit sau variante apropiate unei redactări definitive.

Cunoscînd scrupulozitatea extremă a compozitorului, îi dăm dreptate lui Pascal Bentoiu, care pledează pentru o firească rezervă față de lucrările ocazionale și „remake"-urile eventuale după lucrări nefinisate. Și totuși...

Cînd, dintr-o extremă amabilitate, Romeo Drăghici, directorul Muzeului Enescu, mi-a încredințat fotocopia manuscrisului „strigoilor" am fost emoționat și intrigat.

Despre *Strigoii* nu se știa nimic, iar în însemnările compozitorului nu cunoaștem nici o consemnare. Partitura, pierdută, împreună cu altele, în vîrtejul primului război mondial, va fi regăsită acum cîțiva ani, împreună cu *Suita inedită pentru pian, Trio pentru vioară, violoncel și pian,* etc. și răscumpărată, odată cu celelalte de Romeo Drăghici.

Se știe că descifrarea unui manuscris enescian este o întreprindere din cele mai dificile. Nu pentru a ne autoelogia, ci pentru a face mai ușor înțelese momente ale creației „strigoilor" credem necesară parcurgerea descifrării și reconstituirii manuscrisului, muncă dusă din fericire la capăt după mai multe luni de eforturi.

Lucrarea este concepută pentru orchestră mare, cor și soliști și transpune în muzică întregul text al poemului eminescian.

O întîlnire cu Eminescu era ceva cum nu se poate mai firesc pentru compozitorul moldovean, trăind atmosfera de cult eminescian ce domnea în Iașul acelor vremuri. Între cei doi mari creatori există atîtea similitudini de valoare, temperament sau orientare estetică, încît aprofundarea lor ar necesita un studiu special, destinat mai degrabă unui estetician. Fie și numai bogăția postumelor lăsate de cei doi mari poeți, unul muzician al cuvîntului, celălalt poet al sunetelor, e revelatoare. De altfel în critica ultimilor ani se subliniază tot mai des valoarea postumelor lui Eminescu, mergîndu-se pînă acolo (vezi I. Negoițescu) unde locul postumelor tinde să depășească în importanță antumele.

Abordarea *Strigoilor* în acel an 1916 este, așadar, fructul unei mai vechi admirații, ce se va prelungi pînă în ultimii ani ai vieții compozitorului. Mărturie, amintitele schițe ale *Simfoniei a V-a* al cărei final face apel la un alt text eminescian : *Mai am un singur dor* (Sinaia, 1941).

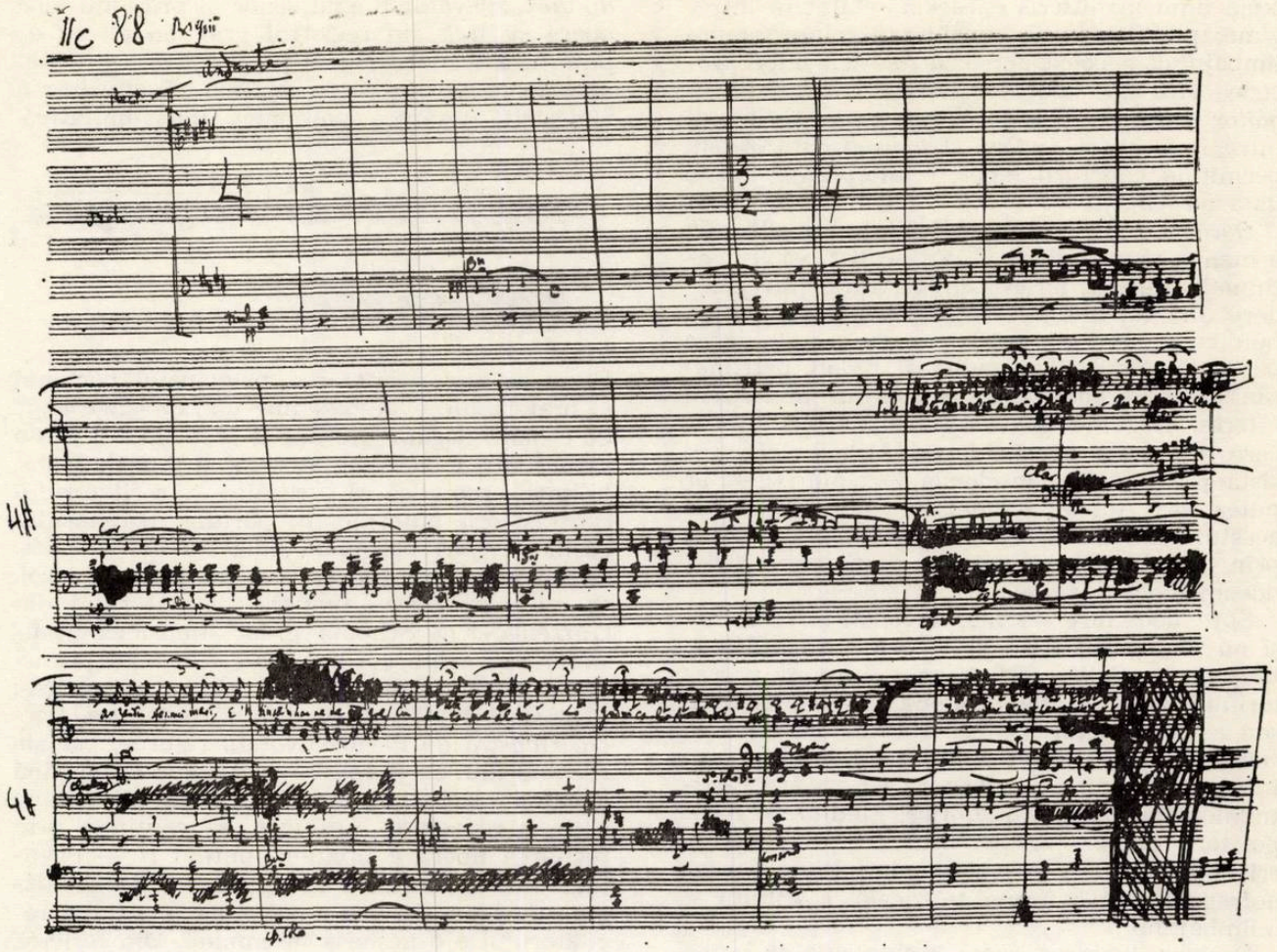
Destinul acestor revelatoare întîlniri a fost însă neprielnic, ambele lucrări neputînd ajunge la acea finisare amănunțită ce-l caracteriza pe Enescu. Pierderea este incalculabilă, cultura noastră nu putea să-și viseze o mai elevată îngemănare de sensibilități !

De aceea, să încercăm a defini exact starea manuscrisului *Strigoilor* și ce anume se poate reconstitui din lectura și interpretarea sa atentă.

O primă constatare : compozitorul pune pe muzică întregul text eminescian. Așadar, dramaturgia oratoriului, sau a poemului vocal-simfonic, coincide cu „libretul" respectat ad-literam. Ne-ar fi fost de altfel imposibil să stabilim succesiunea paginilor și portativelor, fără textul care ne-a călăuzit pas cu pas.[1])

1) De altfel, se poate urmări cu ușurință cum forma este călăuzită de necesitățile interioare ale textului. Astfel, în prima parte, forma ternară mare (cu un mijloc contrastant, „povestirea lui Arald") este determinată de simetria primei părți a poemului, de revenirea la atmosfera de legendă a începutului.

Asemenea aspecte survin și în părțile următoare, unde revenirea, oarecum ciclică, a ideii motivice inițiale, este întotdeauna coroborată textului. Se poate observa, aici, deosebita fantezie variațională a compozitorului, care readuce, mereu *altfel,* ideea inițială.



facsimil al primei pagini

Amplul poem-oratoriu, cu o durată de circa 30 de minute, e conceput în cele trei părți care compun textul, fără motto-urile sale. Din analiza manuscrisului reiese că autorul a procedat la o primă redactare, sumară și cvasistenografică, scrisă sub impulsul unei inspirații susținute. Schițată în București, lucrarea este atacată și terminată într-un singur suflu : prima parte în 15—31 octombrie 1916, a doua în 25 octombrie — 7 noiembrie, iar a treia în 29 octombrie — 11 noiembrie a aceluiași an, cifrarea dublă a datelor reprezentînd notația „stil vechi — stil nou" a calendarului. Schița se prezintă sub forma unui extras pe două portative în care este înghesuit și textul, fragmente ale părților vocale și corale, rare notații de orchestrație sau dinamică. O primă transcriere, mult mai detaliată, cu partida vocală scrisă separat, și cu un „subsol" bogat, de trei-patru portative, cu indicații amănunțite de orchestrație și nuanțe se oprește, din păcate, la jumătatea primei părți. Totuși, după analiza atentă a manuscrisului, s-a putut proceda la o redactare cu voci și extras de pian, a întregului text, anumite omisiuni fiind cu ușurință deductibile, astfel încît ne aflăm acum în posesia *întregii* lucrări fără adaosuri personale.[2])

Evident, e de presupus că autorul și-ar fi șlefuit în continuare partitura, odată cu reluarea ei în succesive redactări și, în faza finală, a orchestrării ei.[3]) Dar, și așa, ne aflăm în po-

2) După transcriere, manuscrisul *Strigoilor* are, în extras de pian cu voci, circa 60 de pagini, ceea ce în transpunere orchestrală înseamnă peste 200—220 de pagini de orchestrat !

3) Indicațiile de orchestrație abundă în manuscrisul, mai îngrijit, al primei părți, pentru ca mai tîrziu să „pîlpîie" din ce în ce mai rar. Din fericire, ele pot reconstitui *concepția* orchestrală a *Strigoilor*, precum și aparatul orchestral dorit de autor. Acesta se prezintă sub forma unei orchestre mari, de tipul, să zicem, *Simfoniei a III-a*, dar poate cu trăsături timbral-coloristice mai subtile. Pentru edificare, iată indicațiile de orchestrație ale sunetului : pedală do

sesia unui manuscris enescian schițat în întregime, permițîndu-ne considerații clare asupra limbajului, a construcției, a folosirii unor procedee stilistice specifice. Astfel, analiza *Strigoilor* permite o situare exactă în contextul întregii creații enesciene și în contextul epocii, permițînd concluzii, sper, interesante, nu o dată surprinzătoare.

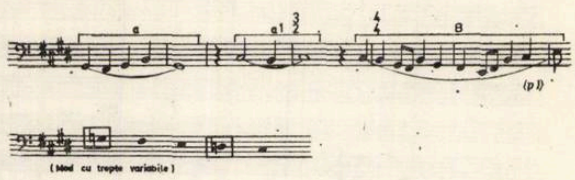
Dacă munca de reconstituire „arheologică" a manuscrisului, dusă pînă la capăt, va fi continuată printr-o fericită orchestrare, întreprindere dificilă, dar de loc imposibilă pentru un bun cunoscător al muzicii enesciene din acea perioadă, *Strigoii* ar putea fi redați patrimoniului nostru cultural ca o partitură de extrem interes. Neavînd girul ultimei finisări (dubiu care, așa cum arată Marcel Mihalovici, persistă și asupra variantelor la *Vox Maris)*, ea ar putea da, totuși, o imagine netrădătoare a acestui moment enescian, imagine ce depășește, prin importanță și valoare, interesul strict documentar.

Spre deosebire de alte reconstituiri celebre și nu mai puțin discutabile (vezi cazul *Atlantidei* de De Falla, unde numai o treime a oratoriului avea schițele originale ale autorului, sau a *Concertului pentru violă de Bartók*, reconstituit după fragmente disparate într-un întreg de o valoare arbitrară, ce nu are certitudinea construcției autentice, gîndită de compozitor), *Strigoii* se prezintă cu o concepție cristalizată, cu o articulație definitivă, așadar nefragmentară a formei muzicale, a stilului și a limbajului.

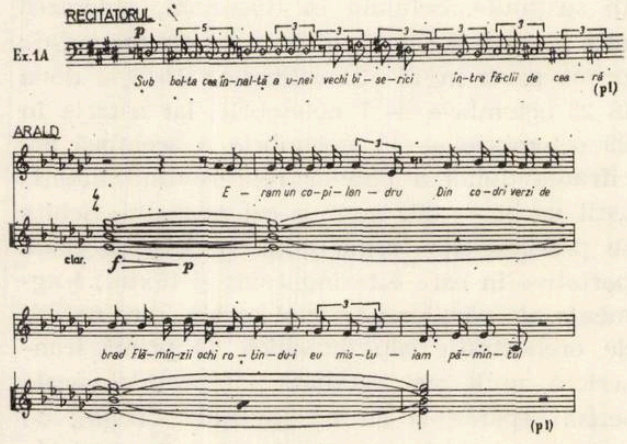
Desigur, lucrarea odată orchestrată ar putea primi și o altă destinație decît aceea a versiunii de concert. Ne gîndim la o posibilă versiune scenică, de tip operă-oratoriu, oarecum asemănătoare unui *Oedipus-Rex* de Stravinski. Prezența în text a atîtor elemente descriptive, multe din ele atît de „vizuale" ar putea stimula fantezia unui regizor, nemaivorbind de faptul că indicațiile de scenografie sînt amănunțit plasticizate de textul poemului.

★

Cum arată, așadar, profilul lui Enescu în lumina *Strigoilor* ? Deja în prima parte apare o atmosferă particulară, arhaizantă de „protoistorie", încă neîntîlnită la Enescu. Pe o pedală *do diez*, adevărat fundal sonor al primului bloc apare și urcă din registrul grav un motiv de puternică turnură modal-pentatonică, dezvoltat apoi în zone din ce în ce mai înalte într-o măiestrită țesătură polifonică fugat-imitativă.



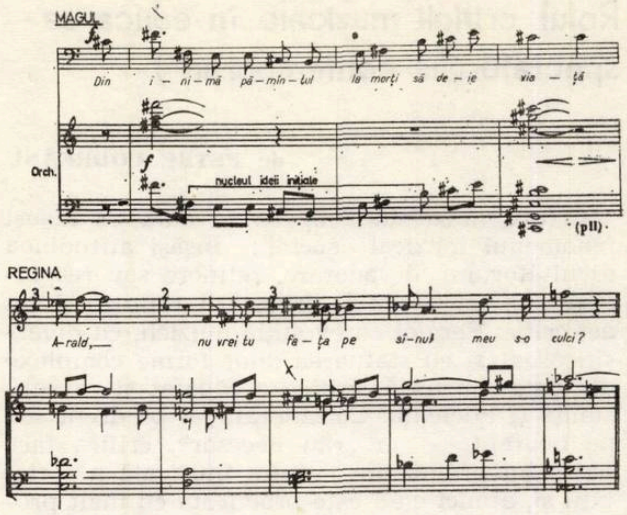
Peste aceasta, recitatorul, principalul personaj al oratoriului, evoluează într-un „sprächgesang" de o mare bogăție ritmică și cromatică.*) Peste stabilitatea modal-pentatonică, stratul de instabilitate cromatică și ritmică a recitatorului contrastează puternic. În partida recitatorului găsim turnuri apropiate unei lucrări semnificative ale înnoirilor acestui început de secol, ce ne reamintesc limbajul naratorului din *Gurrelieder* de Schönberg, iar atmosfera arhaizantă ce revine și în blocul final al primei părți, reamintește partituri celebre ale epocii : *Pelléas-ul* lui Debussy, sau *Castelul lui Barbă-Albastră* de Bartók. Notată riguros, partida recitatorului ar fi continuat desigur la fel pînă la sfîrșit dacă autorul ar fi apucat să termine a doua redactare. Așa însă, ea continuă prin recitarea liberă a textului, putînd fi — eventual — reconstituită în spiritul primelor pagini. Desigur, absența notației amănunțite a recitatorului e o neșansă însemnată, Din fericire, situația celorlalte părți solistice e mai bună, Arald (tenor), Regina (soprană dramatică) și Magul (bariton) fiind, cu infinite excepții, prezenți prin notarea exactă a muzicii ce le este destinată. Toate părțile vocale (în afară de specificul „sprächgesang" al recitatorului) au ca o caracteristică comună declamația liberă, sau recitativul melodic. Aparițiile Reginei reiau un text foarte asemănător, sînt extrem de înrudite intonațional, recurgînd la repetări variate ale aceluiași material. Iată profilul intonațional al celor patru personaje.



*) Vezi facsimilul primei pagini

diez : timpani, contrabași, tuba, timpani, contrabas solo, preluări timbrale ce anunță deja elemente de „Klangfarber".

Indicațiile de orchestrație ale primei părți permit observația că în prima ei secțiune (a „recitatorului") ca și în repriza ei, abundă sonoritățile transparente. Sînt indicate numeroase dialoguri ale unor instrumente soliste (suflători), iar masivitățile apar, descriptiv, în momentele de tensiune ale textului. Numeroasele semnale sînt indicate prin „pachete" de corni sau trombe (surdinate) în mixturi interesante (3 trombe + 3 oboi), și aici orchestrația enesciană ar fi reușit în pofida aparatului mare, acea transparență și poezie timbrală ce avea să caracterizeze mai tîrziu un *Oedip.*



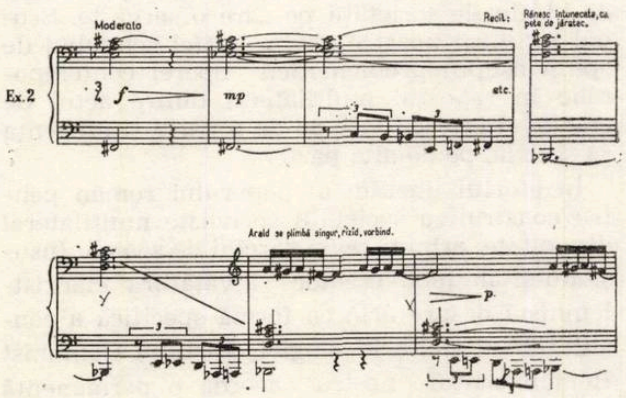
Rolul corului, aici „mut", este strict ilustrativ. Scurtele sale apariții reprezintă un fundal sonor sugerat chiar de text.

Limbajul, alături de elementele arhaizante, caracteristice mai ales primei părți ce anunță preocupările din *Oedip* (ale cărui prime schițe datează din aceeași perioadă), folosește din plin elemente post-romantice, post-tristanești, inevitabile la o traducere fidelă în muzică a poemului eminescian, în care găsim nu puține similitudini cu profilul eroului wagnerian.

Un limbaj extrem de cromatic, instabil, în care mișună leit-motive, sau leit-acorduri, dispreţuind funcționalitatea (cu posibile apropieri față de un Scriabin, scurte ostinato-uri, motive de semnale și cavalcade, largi arcuiri de fraze (tip „șuvoi infinit") iată cîteva caracteristici ale *Strigoilor*.

Se poate vorbi în *Strigoii,* alături de prezența unor leit-motive sau leit-acorduri, și de unele „leit-situații".

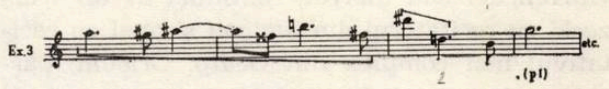
Iată, de pildă, diferitele ipostaze ale unui ostinato în bas pe un asemenea leit-acord, menit să redea atmosfera de așteptare, de tensiune surdă cu care începe partea a treia.



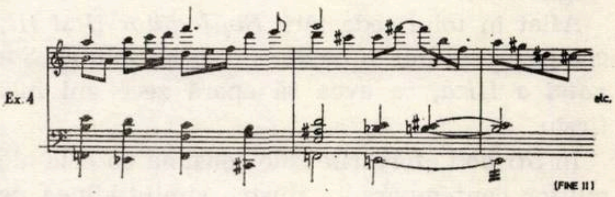
Regăsim aici acea specifică hipercromatizare a epocii, ce a dus apoi la bifurcarea înspre serialism a școlii vieneze.

Enescu a fost foarte aproape de această bifurcare, cum o arată și *Strigoii,* dar, din considerente estetice interioare, nu a continuat un drum cu care a avut certe convergențe, dacă nu paralelisme.

Există în *Strigoii* și o intervalică specifică : cromatismul „întors", atît de familiar al unui Berg sau Bartók, salturile de nonă minoră descendentă, atît de „la zi" în acea perioadă de răspîntie, foarte aproape de „seria-pîlnie" a lui Schönberg.



Armonia prezintă și ea particularitățile unei epoci de tranziție. Regăsim deci instabilitatea cromatică a romantismului tîrziu, multe acorduri de nonă, ba chiar paralelisme impresioniste, armonii plutitoare, foarte greu de definit într-un spirit funcțional. Lipsită de agresivitate, de ciocniri dure, armonia trădează și aici temperamentul compozitorului.



Supleţea lineară, liberă sau strînsă în tipare imitative, e întreruptă deseori de acordurile-pedală ce servesc drept suport numeroaselor recitative.

Măiestria de polifonist a compozitorului se confirmă mai ales în țesătura fugată din prima parte.

Este admirabil realizat contrasul între lumea imuabilă „albă", de legendă străveche, a începutului, și torentul pasional atît de cromatic al celor doi îndrăgostiți.

Enescu s-a identificat cu țesătura intimă a textului eminescian, de o rară muzicalitate, l-a urmărit îndeaproape, atît pe planul ilustrativ (cavalcade, furtuni, cortegii funebre), cît și pe acela, mult mai însemnat, al incandescenței interioare, a situațiilor limită, a zugrăvirii sentimentelor-limită ce caracterizează cuplul de îndrăgostiți al poemului, efortul lor supraomenesc de a depăși moartea prin dragoste. Iată premize pentru un adevărat *Tristan* românesc, ale cărui înălțimi numai un Enescu putea să le abordeze !

Am arătat laturile, numeroase, prin care manuscrisul enescian se dovedește a fi recuperabil. Studierea lui e revelatoare pentru laboratorul de creație al celui ce avea să atace *Oedip.*

Să consemnăm aici cîteva prevestiri ce anunță viitoarea capodoperă :

— Prezența elementului arhaic, lumea modal-pentatonică, atmosferă pe care am numit-o protoistorică și s-ar potrivi admirabil unei drame ca *Zamolxe* de Blaga. Nu întîmplător Liviu Glodeanu, abordînd același subiect, alege instinctiv soluția unui limbaj deseori „premodal".

— Prozodia specifică, pusă în valoare de o ritmică extrem de bogată : ritmuri iraționale, accente neobișnuite ale unor silabe. Ar fi interesant de comparat „sprächgesang"-ul de tip Gurrelieder sau Pierrot, continuat de un Wozzeck, cu recitatorul din *Strigoii* și apoi cu recitativul mai complex din *Oedip*. Oricum, partida recitatorului din *Strigoii* e de pe acum de o stupefiantă noutate.

Compunînd *Strigoii*, Enescu arată cît de neîntemeiat este reproșul de mai tîrziu al unui Caudella, care ar fi dorit în locul lui Oedip, un „sujet" românesc.

Față de *Oedip*, însă, cu toată prezența amintitului element arhaic, conturul unui subsol românesc în limbaj e covîrșit încă de obsesii post-wagneriene.

Aflat în toiul redactării *Simfoniilor II și III*, compozitorul nu întrezărește încă soluția *Sonatei a III-a*, ce avea să apară zece ani mai tîrziu.

În *Strigoii* eforturile sale consună cu cele ale multor contemporani iluștri, similitudinea de procedee amintind un Schönberg sau un Bartók, îngemănată cu prezența crepusculare pagini post-romantice, amintind pe un Mahler, fiind evidentă.

Amărăciunea noastră de a vedea acest manuscris atît de promițător nefinisat nu poate întrece amărăciunea creatorului ei.

Strivit o viață întreagă pe patul procustian al violonisticii sale, urmînd un destin creator rareori norocos, Enescu, ca și Bartók pe patul morții, putea să-și facă un trist bilanț al proiectelor sale neterminate. Cum ar fi arătat acestea, dacă pana maestrului ar mai fi avut răgazul și puterea să le șlefuiască ?

Printre ele, salbă de preț, *Strigoii* ar fi strălucit desigur ca o operă importantă, reprezentativă, o genială prevestire a lui *Oedip*.

Datoria noastră e să salvăm ceea ce rămîne, să încercăm a pătrunde tot mai adînc în agitata lume interioară a *Strigoilor*.

Hotărît, Enescu ar avea nevoie de un Perpessicius, care să-și consacre o viață studierii moștenirii sale postume.

Dar cine dintre noi e în stare să-și asume o asemenea strivitoare răspundere ?

Rolul criticii muzicale în educarea spectatorului contemporan*)

de **PETRE CODREANU**

Critica muzicală a apărut o dată cu însuși fenomenul muzical social : însăși atitudinea ascultătorului, de aderare, reținere sau respingere a muzicii sau interpretării reprezintă un act critic. Paralel cu evoluția muzicii, cu diversificarea sa, cu statuarea unor forme complexe de viață muzicală, critica a căpătat și ea substanță și eficiență. Considerată — pe drept sau pe nedrept — un „rău necesar", critica face parte integrantă din cultura muzicală a societății și, atunci cînd este practicată cu înalt profesionalism și cu probitate, ea este însăși conștiința muzicii. Subordonată în parte activității creatoare și interpretative, alteori anticipînd actul creator, critica are o funcție stimulatoare, și îndeplinește un rol social bine definit. Confruntarea compozitorului, a interpretului și a consumatorului de muzică cu opinia critică avizată este necesară. Aprecierile criticului au un grad de obiectivitate în orice caz mai ridicat decît al muzicianului ; pe de altă parte, pentru ascultător, ea poate reprezenta un sistem de criterii și argumente cu ajutorul cărora acesta își corectează opiniile, își consolidează gustul și își definește idealul estetic. Criticul este — sau ar trebui să fie — cel mai fin și sensibil ascultător, a cărui reacție să se constituie drept etalon al valorii lucrării sau interpretării comentate. Între realitate și posibilitate, între concret și ideal există în mod obiectiv un decalaj : iată de ce, vom observa din capul locului că, într-o discuție cu caracter teoretic, punctul de plecare este cel al posibilităților ideale de manifestare a criticii muzicale. Dar, totodată, o discuție care rămîne suspendată pe planul pur teoretic, nu are șansa de a fi fructuoasă, dacă nu ține seama de condițiile concrete de manifestare a criticii, de mediul social în care se realizează, de stadiul de cultură și, firește, de idealurile societății pe care o servește. Scopul întîlnirii noastre devine astfel schimbul de opinii asupra problematicii operei contemporane în raportul multilateral dintre actul de creație și interpretare pe de o parte și eficiența sa socială, pe de altă parte.

În efortul unanim al poporului român pentru construirea societății socialiste multilateral dezvoltate, artei îi revin sarcini de seamă. Însușindu-și în mod creator învățătura marxist-leninistă despre artă ca formă specifică a conștiinței sociale, a ideologiei, Partidul Comunist Român, statul nostru acordă o permanentă

*) Referat ținut la consfătuirea teatrelor de operă din R.P. Bulgară, R.S. Cehoslovacă, R.D. Germană, R.P. Polonă, R.S. România, R.P. Ungară și U.R.S.S., Varșovia, 24—28 nov. 1971.

grijă acestui domeniu atît de sensibil și de importanță majoră. În iulie anul trecut, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului nostru a făcut cunoscute o serie de propuneri de maximă importanță, privind îmbunătățirea muncii politico-ideologice și cultural educative, propuneri adoptate de către Comitetul Executiv al Partidului, îmbrățișate cu deplină adeziune de către intelectualitatea română, de către întregul popor. Dintre aceste propuneri, cîteva au tangență cu obiectul întîlnirii noastre, și anume cele legate de creația de operă, operetă și balet, de dezideratele cu privire la structura repertoriilor lirice. Cerințele exprimate față de artă și slujitorii ei — ceea ce pe drept cuvînt numim comanda socială — se înscriu pe linia orientării politicii Partidului și țării noastre către servirea deplină a necesităților spirituale ale poporului. Este de prisos să amintim că nu este vorba despre o orientare nouă, diferită de principiile noastre de pînă acum, ci de o mai atentă și mai consecventă urmărire a rolului pe care arta și creatorii sînt chemați să-l joace în societatea românească de azi, în continuă dezvoltare și perfecționare. Compozitorului îi revine nobila misiune de a realiza opere inspirate din viața contemporană a poporului, din istoria sa bogată în momente de eroică luptă pentru libertate socială și națională, în care spectatorul să regăsească transfigurate artistic, la o înaltă temperatură emoțională, realitățile noi ale patriei sale, aspirațiile sale. Teatrului îi incumbă sarcina de a prezenta, alături de valorile consacrate ale muzicii universale, lucrările contemporane ale autorilor români și din țările socialiste, în montări convingătoare, de o înaltă ținută artistică. Lucrările plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 3 — 5 noiembrie, 1971 au confirmat justețea orientării partidului în aceste probleme fundamentale pentru făurirea conștiinței sociale a omului nou. S-au rostit opinii întemeiate, larg argumentate, s-au făcut propuneri constructive. În expunerea sa, tovarășul Nicolae Ceaușescu a lansat o chemare caldă creatorilor, spunînd, între altele : *„Faceți din arta voastră un instrument de perfecționare continuă a societății, a omului, de afirmare a dreptății și echității sociale, a modului de muncă și viață socialistă și comunistă"*. Iată, deci, încă un îndemn la atitudinea militantă, partinică, *activă* a omului de artă. În acest context, un rol îi revine și criticii muzicale, prezentă în procesul de selecție a valorilor și de orientare a interesului și gustului publicului.

Criticul muzical devine astfel un factor mai dinamic, mai conștient în evoluția unei culturi. Înarmat cu solide cunoștințe profesionale, avînd un orizont politic și cultural larg și un spirit pătrunzător, mînuind cu talent și cu expresivitate arta scrisului, criticul muzical va putea să contribuie efectiv la progresul muzicii. În accepțiunea noastră, prin critic muzical înțelegem nu numai pe cronicarul care, după concert sau spectacol, își exprimă opinia cu argumente estetice, ci mai ales pe cel care prin întreaga lui activitate publicistică — sau orală — servește consecvent și multilateral viața muzicală. Cronica este una dintre forme — poate cea mai frecventă și pentru unii de predilecție — dar mai sînt și altele, cu un rol cel puțin tot atît de hotărîtor în orientarea creației și vieții artistice. Astfel, avancronica, al cărei scop este de a atrage atenția asupra unui eveniment, oferind date informative, situîndu-l într-un context cultural, definindu-i datele specifice, este, pentru spectator, o invitație pertinentă, care creează un fond aperceptiv, stimulează apetitul, polarizează interesul consumatorului de spectacol muzical. Mijloacele moderne de informare solicită mereu mai mult aportul multilateral al criticului, care poate fi cronicar în reviste de specialitate și în ziare, conferențiar, comentator la radio și televiziune, avînd într-un cuvînt posibilitatea de a-și ilustra, *de visu* sau *de auditu*, părerile și ideile critice, punctele de vedere, aprecierile.

Care sînt însă problemele particulare legate de cronica spectacolului de operă ? Spre deosebire de concert, al cărui program se schimbă continuu, spectacolul rămîne același. El este consemnat la premieră și prea rar în cazurile cînd apare o nouă distribuție. El se poate degrada sau, dimpotrivă, poate cîștiga în tensiune emoțională și acurateță muzicală, dar, de regulă, critica îl ocolește. În felul acesta, un teatru de operă apare în atenția criticii și a opiniei publice doar de cîteva ori pe an. Reprezintă aceasta o modalitate eficientă de popularizare a activității atît de complexe a teatrului ? Evident că nu. Doar cu ocazia unor turnee sau a prezenței unor cîntăreți de talie internațională se lărgește acest cadru de interes.

Deseori, între subiectivismul interpretului și opinia critică se poate ridica o falsă barieră, a susceptibilității hipertrofiate a primului, prea puțin dispus să accepte că există și o altă modalitate de concepere a unui rol — sau, pentru regizor, dirijor etc. un întreg spectacol. Pe de altă parte, printre interpreți mai apare uneori părerea falsă că orice obiecțiune critică la adresa lor îi discreditează personal, discreditează instituția sau însuși genul. Pentru înlăturarea unor astfel de idei preconcepute și pentru instaurarea unui climat în care critica să-și exercite pe deplin funcția este necesar un dialog permanent între compozitori, interpreți, critici și public. Se cere remarcat că nu orice critic muzical poate face cronica spectacolului de operă, gen complex în care muzica este o determinantă, dar nu unica ; sînt necesare cunoștințe de structură dramaturgică, de artă teatrală, plastică, arhitectură, dans, mobi-

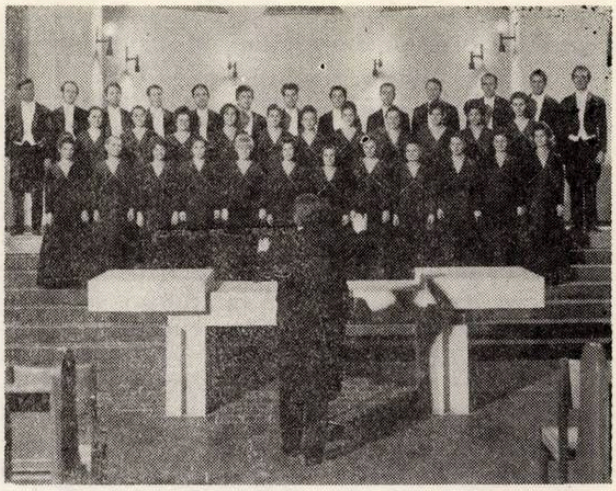
lier, costum. Cronicarul trebuie să urmărească raportul acestor componente, rezolvarea scenică în funcție de ideea conducătoare, unitatea sau disparitatea de stil. El judecă fenomenul artistic imediat prin comparație cu un fond acumulat în urma frecventării asidue a operei, cu o imagine a sa ideală asupra spectacolului. În treacăt fie spus, criticii care vin în sala Operei numai la premiere sau cunosc numai din imprimări o lucrare se află dezarmați într-un dialog profesional de detaliu cu artistul interpret.

Criticul de probitate profesională și morală nu are de dat socoteală decît adevărului, societății pe care o slujește, idealului său social și estetic, și nu unor individualități, grupuri sau mode artistice ; altminteri, el își subminează autoritatea și se autoelimină din opinia publică. Făcînd concesii muzicianului, el intră în conflict cu publicul spectator, care nu-i poate acorda la infinit încrederea sa, oricîte „argumente" ar etala. Opinia medie a publicului este de regulă, conformă cu realitatea obiectivă, cu condiția ca acest public să posede datele necesare unei juste aprecieri. Am făcut această precizare întrucît se poate întîmpla uneori ca părerea criticului să nu fie îmbrățișată de cititor. Aici nu este vorba de a vîsli între Scylla și Caribda, ci de a avea o busolă exactă, cu atît mai exactă cu cît criteriile sînt mai profesionist fondate și idealul social-estetic, mai clar conturat, pe baza filozofiei marxist-leniniste. Am încercat să definesc astfel însuși rolul constructiv al criticii muzicale, care nu trebuie să fie aservită nici autorului sau interpretului și nici unei anumite categorii de public, inertă și încă neavizată.

Se știe că, în general, publicul teatrului liric este mai conservator — și nu este vina lui ; repertoriul este el însuși mai conservator, cîntărețul de asemenea. Nu violentînd gusturile, preferințele individuale — la care știm cît de mult ținem fiecare — ci desfășurînd o amplă gamă de argumente, cu tact și finețe publicistică, cu verb înflăcărat, putem contribui la formarea unui public receptiv la nou. Și noul înseamnă, pentru noi, teatrul muzical care vibrează la unison cu gîndirea, cu sensibilitatea contemporană, care răspunde intereselor fundamentale ale poporului, socialismului. Activitatea susținută a criticilor muzicali din România — în presă, la radio și televiziune, în diverse întîlniri cu publicul — tinteşte la stabilirea unei corespondențe între idealurile de artă ale profesionistului și necesitățile auditoriului. Evident că o concordanță perfectă nu va exista niciodată, datorită locului pe care îl ocupă muzica în preocupările acestor categorii : pentru unii — modalitate și rațiune de existență în societate, pentru alții — un complement al existenței, conștiința socială. Nu trebuie să reiasă de aci concluzia că pentru public, arta este un *ce* superflu sau secundar, ci doar că el este mai puțin înarmat cu cunoștințe de specialitate pentru a putea aborda problemele de fond ale artei, dar el este în drept să-și exprime punctul său de vedere prin simpla adeziune sau respingere a unei forme sau a alteia de artă. Noi luptăm totuși pentru o atitudine *conștientă* a publicului, și, menținîndu-ne la subiectul în discuție, afirmăm clar rolul activ al criticii muzicale în formarea conștiinței și receptivității acestuia. Putem pleda, *teoreticește* pentru o artă majoră, de adînci semnificații umane și largi rezonanțe sociale ; trebuie să avem însă și argumentul concret al creației, al actului interpretativ. Critica muzicală apare astfel, dacă risc o comparație, ca un catalizator care nu intră în combinația chimică dar fără de care această combinație nu poate avea loc ; muzica și publicul există și fără critică, dar puntea *de conștiință* se realizează, între altele, și prin aportul criticii.

În acest proces de interinfluențare, un rol definitoriu îl joacă condițiile specifice ale fiecărei colectivități. Există centre muzicale cu tradiție seculară sau centre cu o experiență istorică mai redusă ; există un public cu preferințe pentru un gen sau altul ; iată de ce, criticul muzical își poate îndeplini menirea numai dacă ține seama de acest complex de factori. Pentru mine, care activez la București, problemele sînt întrucîtva diferite de ale unui coleg dintr-un alt centru cultural românesc, unde nivelul și formele de manifestare ale vieții muzicale sînt altele, nevoile publicului sînt, de asemenea, altele, după cum este altul gradul de măiestrie profesională al slujitorilor teatrului muzical și orizontul de înțelegere al spectatorului din acea localitate. Rețete nu se pot da — nu știu nici măcar dacă există — am preferat să mă mențin într-un cadru general ; exemplele particulare pot fi expresive dar nu suportă transplantarea. De altminteri tocmai acest fapt conferă vieții muzicale, pe plan național și internațional farmecul inedituluí, al particularului, al irepetabilului. Spectacolul muzical este conceput într-un fel specific, izvorît din tradiții și condiții contemporane specifice. Învățînd unii de la alții, și preluînd tot ceea ce corespunde particularității fiecărei culturi naționale, contribuim cu adevărat la cunoașterea și difuzarea reciprocă a valorilor, la atingerea țelului nostru comun, edificarea societății socialiste și comuniste.

Turneul corului „Madrigal" în Elveţia



În patria lui Glareanus şi Ansermet unde tradiţia artistică cunoaşte nu numai cîteva secole de muzică, ci şi o continuă încrucişare de drumuri europene ale marilor creatori, în ţara concursurilor de la Geneva şi a festivalurilor de la Lucerna, Montreux şi Vevey, creaţia compozitorilor români a cunoscut — prin recentul turneu al corului *Madrigal* al Conservatorului din Bucureşti — un prestigios succes.

Partea de nord a Elveţiei, datorită unei accentuate industrializări, a devenit în ultimele decenii un puternic centru muncitoresc, cu o remarcabilă mişcare artistică de amatori, unde muzica corală, în special, a atins nivelul artistic superior ce şterge adeseori graniţele între arta amatoare şi profesionistă. La Zürich, Biel, Winterthur, Basel, Chur etc. pe lîngă formaţii cu experienţă artistică (ca binecunoscuta *Camerata dei Madrigalisti* din Zürich) activează numeroase asociaţii vocale muncitoreşti *(Liedertafel)* care deseori colaborează cu formaţii simfonice remarcabile (de pildă, orchestra *La Suisse Romande).* Iată de ce, prezenţa unui ansamblu coral românesc, poposit pentru prima oară în Elveţia după cel de al doilea război mondial, a stîrnit un viu interes, iar creaţia noastră vocală a fost privită nu numai cu inerenta curiozitate determinată de prestigiul crescînd în arena internaţională a şcolii muzicale contemporane, ci şi cu dorinţa confruntării tendinţelor de înnoire a limbajului artistic.

Corul *Madrigal* a răspuns acestei întîlniri cu autorii elveţieni printr-un larg tur de orizont asupra muzicii româneşti, încercînd să surprindă în programele sale o cît mai amplă diversitate de stiluri şi tendinţe, de genuri şi de forme muzicale, într-o amplă frescă sonoră desfăşurată pe mai multe secole (de la monodiile bizantine din sec. XIV—XV pînă la creaţia contemporană). Cîntece populare şi armonizări de folclor, melodii bizantine originale şi prelucrate, piese corale de factură restrînsă şi lucrări de ample proporţii *(Bocete străbune* de Alexandru Paşcanu, *Suita din Oaş* de Dariu Pop, *Ritualul pentru setea pămîntului* de Myriam Marbé) toate au oferit imaginea inedită, colorată, a şcolii româneşti de compoziţie vocală. Întreaga parte a doua a programului fiecărui concert a fost dedicată creaţiei noastre ; nume ca Marţian Negrea, Francisc Hubic, Gheorghe Cucu, Mihail Bârcă, Gheorghe Danga etc. figurînd pentru întîia oară pe afişele elveţiene. Cîteva lucrări ale acestor compozitori au pătruns definitiv în discoteca radiodifuziunii din Zürich şi în filmoteca televiziunii din Einsiedeln, instituţii pentru care formaţia *Madrigal* a făcut înregistrări speciale.

Turneul ansamblului cameral bucureştean s-a desfăşurat — datorită entuziasmului impresarului dr. Henri Wyss, originar din Transilvania — într-o atmosferă autentică românească : în foaierele sălilor de spectacole şi concerte se aflau obiecte de artizanat românesc, iar tinerele gazde care distribuiau discurile *Electrecord* purtau costume populare din Oltenia şi Banat. Afişele şi programele — tipărite în ţară prin grija Conservatorului *Ciprian Porumbescu* — anunţau, în limba română : *„Corul Madrigal — ROMÂNIA".* Deseori, dorinţa excesivă a impresarului de a impune cu orice preţ formaţia în faţa publicului elveţian şi prin alegerea celor mai somptuoase săli de concerte, s-a răzbunat pe alocuri *(Victoria Hall* din Geneva, *Théâtre Beaulieu* din Lausanne, *Kongresshaus* din Biel) asupra calităţii audiţiei. Dimensiunile improprii concertelor camerale (peste 1500 de locuri) au necesitat amplasamente speciale, repetiţii obositoare, eforturi suplimentare de concentrare artistică. Timp de 11 zile, ansamblul a susţinut în fiecare seară un concert (în acest interval de timp înscriindu-se şi înregistrările la radio şi televiziune), fără nici o zi de repaus şi cu deplasări zilnice la sute de kilometri cu autocarul, pentru a reveni după miezul nopţii la sediul permanent din Zürich !

În ciuda eforturilor, nivelul artistic al concertelor nu a suferit nici un moment. Tinereţea şi ambiţia ansamblului pe de o parte, dar mai ales experienţa de turneu (acesta era al 31-lea din cei opt ani de la înfiinţare) pe de altă parte, au învins obstacolele organizatorice, corul *Madrigal* dovedindu-se acelaşi impecabil instrument de propagandă artistică din totdeauna.

Presa elveţiană a acordat un spaţiu larg muzicii româneşti, iar oamenii de specialitate s-au dovedit interesaţi profund de lucrările compozitorilor noştri. De altfel, cele mai cerute discuri *Electrecord* din întreg turneul s-au dovedit acelea de muzică românească (din păcate, *Bocetele străbune* de Alexandru Paşcanu şi

Suita din Oaș, de Dariu Pop, viu solicitate de către melomanii elvețieni, nu se află încă înregistrate). Sub titlul *Culmea perfecțiunii*, ziarul *Vaterland* din Lucerna, nr. 249, din 26 octombrie 1971, p. 10, remarca despre lucrarea lui Alexandru Pașcanu : *„Vechi bocete românești erau adaptate și legate într-o perfectă țesătură corală, iar strigătele stilizate se integrau atît de organic încît însuși Penderecki ar putea învăța de la acesta"*. Iar despre *Ritualul* compozitoarei Myriam Marbé, cunoscutul muzicolog Franz Walter observa în *Journal de Genève*, nr. 250 din 27 octombrie 1971 că „opera stereofonică" admirabil scrisă pentru voci „folosește cu atîta inteligență, dar totodată cu tact și eficacitate efectele vocale la ordinea zilei" încît creația de avangardă românească a completat imaginea colorată a programului inspirat din folclor în partea a doua a concertului. Interes deosebit a manifestat față de vechea muzică românească dirijorul Cornelio Cairati, conducătorul formației *Camerata dei Madrigalisti* din Zürich, care ne-a solicitat partiturile în vederea includerii în programele propriului ansamblu.

Muzica universală care a figurat pe afișele corului *Madrigal* ilustrează maturitatea artistică atinsă de această formație. Madrigaluri, chansonuri, villanelle, lieduri polifonice, frottole, aparținînd școlilor renascentiste din occidentul Europei au alternat cu pagini de largă respirație de Palestrina și Vittoria. Fără îndoială, că *Missa brevis* de Palestrina a întrunit unanimele elogii ale presei muzicale elvețiene, aprecieri ca „elasticitate", „transparență", „pregnanță", „perfecțiune" etc. etc. fiind prea palide spre a ilustra impresia puternică asupra interpretării *Madrigalului*. *„Muzica lui Palestrina s-a desfășurat cu o liniște minunată și o sobrietate desăvîrșită, dezvăluind plinătatea melodiei și echilibrului ideal între conducerea liniilor contrapunctice și țesătura sonoră armonică, unitatea perfectă între text și muzică, între cuvînt și sunet"* — scria H. R. Wettstein în *Glarner Nachrichten* din 25 octombrie 1971. Și cronicarul conchidea astfel : *„Missa lui Palestrina a constituit piscul absolut al concertului"*. Semnificativă ni s-a părut și aprecierea profesorului de muzică gregoriană și canonic al catedralei din Einsiedeln care își încheia articolul din ziarul *Vaterland* cu următoarea remarcă, nu lipsită de ironie la adresa interpreților elvețieni : *„Vă mulțumim pentru splendidul Palestrina. Trebuie oare să primim și în această privință mîntuirea din răsărit ?"*

Pretutindeni, interpretarea corului *Madrigal* a atras prin puritatea stilistică, prin perfecta omogenitate vocală, prin bogăția inepuizabilă de nuanțe și culori timbrale. Maestrul Henri Gagnebin, prezent la *Victoria Hall* din Geneva, ne mărturisea emoționat că niciodată nu și-a imaginat piesa interpretată de corul *Madrigal* conținînd atîta poezie. „A fost o revelație" — a exclamat în final fostul președinte al concursurilor muzicale internaționale.

De altfel, după concertul de la Geneva principalele ziare elvețiene (printre care *Tribune de Genève, La Suisse* și *Journal de Genève)* au consemnat la superlativ evoluția artistică a tinerilor cîntăreți români, admirabil instruiți de dirijorul Marin Constantin. „Scriam cîndva reîntorcîndu-mă de la festivalul *George Enescu* : „dacă veți ajunge să vedeți afișat vreodată — corul *Madrigal* din București — nu ezitați, alergați la concert, încetînd orice altă preocupare : veți descoperi unul din ansamblurile vocale cele mai extraordinare care există" — își începea cronica ziarul *La Suisse* din 27 octombrie 1971, semnificativ intitulată *Prestigiosul „Madrigal" din București*. *„Ieșind ieri seară de la concert aș putea oare să mă exprim altfel decît ca atunci asupra corului și asupra lui Marin Constantin, admirabilul său conducător ? Acesta a știut nu numai să selecționeze 36 de voci oarecare, bine lucrate, cu timbre foarte pure, ci mai mult să le modeleze, să le integreze într-un ansamblu care a devenit un veritabil instrument, sensibil la cea mai mică solicitare, perfect ca sonoritate în toate registrele, „acordat" cu o rară precizie și ale cărui sonorități sînt de o transparență neasemuită, de o rafinată suplețe... Desigur, cînd se atinge un asemenea grad de perfecțiune, cînd se ajunge la minuirea nuanțelor sonore cu atît rafinament* — remarca autorul articolului din *La Suisse* (ce semnează cu inițialele „G.d.A") — *formația riscă să cedeze amețelii ispravei. Sînt pericole către care unii aleargă, dar Marin Constantin și cîntăreții săi le înfruntă fără a ezita, fără a le slăbi puterile, siguri pe mijloacele lor de expresie și siguri de asemenea pe gustul lor artistic"*.

Că formația *Madrigal* dispune de voci remarcabile (departe de a fi „oarecare") a subliniat-o însăși presa elvețiană. Soprana Mariana Rădulescu, acompaniată la pian de Krimhilda Cristescu, a tălmăcit admirabil micul poem vocal de André François Marescotti în programul de la Geneva. Aceleași elogii le-au întrunit seară de seară, tenorul Ștefan Pruteanu (posesorul unui deosebit stil al cîntului de strană, reliefat mai ales în *Stihira* bizantină din sec. XIV), bașii Eremia Stere (solist al *Catavasiei* de Gh. Cucu) și Ștefan Teodorescu (neîntrecutul susținător al *Ritualului pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe).

Turneul corului *Madrigal* a prilejuit și un prețios schimb de experiență didactică între Conservatoarele din Zürich și București. Rectorul instituției noastre, profesorul Victor Giuleanu, a vizitat Conservatorul elvețian, închegînd o fructuoasă discuție cu profesorul Sava Savoff. Interesul purtat artei românești s-a remarcat nu numai în schimbul oficial de păreri, ci în toate celelalte discuții cu gazdele. Directorul Operei din Zürich de pildă, și-a manifestat ferma dorință de intensificare a

raporturilor culturale cu țara noastră, mărturisindu-și admirația pentru școala românească de canto. Chiar în timpul vizitei noastre la Zürich am putut asista la un remarcabil spectacol cu opera *Vecerniile siciliene* de Giuseppe Verdi sub bagheta dirijorului italian Nello Santi, unul din rolurile principale fiind deținut de basul Aurelian Neagu, personalitate artistică de reputație internațională. Cuvinte de laudă la adresa artei interpretative corale românești ne-a transmis și Otto Häberli, președintele asociației *Bieler Liedertafel*, ce și-a propus o audiere colectivă a discurilor *Madrigalului* la proxima adunare generală a corurilor elvețiene din regiune.

Succesul formației Conservatorului din București la prima întîlnire cu publicul din Geneva, Lausanne, Biel, Basel, Chur, Zürich, Berna, Einsiedeln, Winterthur, poate fi socotit în primul rînd ca o nouă afirmare a creației românești într-o țară de prestigiu muzical european. Cît privește arta interpretativă, poate că invitația *Madrigalului* de a reveni în 1972, rămîne „argumentul" edificator al deplinei prețuiri.

VIOREL COSMA

De vorbă cu Ludovic Spiess în pragul unui nou an de activitate

— Ne aflăm, stimate Ludovic Spiess, la început de an. Iată-ne deci tentați să deschidem convorbirea printr-o sumară retrospectivă a anului 1971 și o perspectivă a anului 1972. Care sînt, așadar, principalele realizări care marchează această perioadă ?

— Iată-le, foarte pe scurt și în ordine strict cronologică. Luna ianuarie 1971 a început la București prin participarea la înregistrarea unor selecțiuni din opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi pentru „Electrecord". În continuare, la München spectacol *Tosca*, sub bagheta lui Nello Santi, avînd ca parteneră o tînără și foarte talentată soprană norvegiană, Ingrid Bjoner. În februarie, trei reprezentații *Trubadurul* la Teatrul „San Carlo" din Napoli, alături de Montserrat Caballé și Peter Glossop, cu Giuseppe Patané la pupitru. Luna martie a fost rezervată repetițiilor și premierei *Turandot* la București. A urmat în aprilie participarea la un spectacol festiv *Aida* la Opera din Zagreb, cu prilejul centenarului instituției, după care mi-am făcut debutul ca regizor la Teatrul Muzical din Brașov, punînd în scenă *Boema*. In mai, *Fidelio* la „San Carlo" din Napoli, din nou cu Ingrid Bjoner ca parteneră, iar apoi debutul la „Metropolitan Opera" din New York în *Trubadurul*, cu Martina Arroyo și Mario Sereni, dirijori fiind Molinari-Pradelli la prima reprezentație și Kurt Adler la cea de-a doua. La sfîrșitul lui iulie și începutul lui august, de trei ori *Aida* în stagiunea de vară de la „Terme di Caracalla" din Roma, alături de Gabriella Tucci și Mario Sereni, apoi la București înregistrarea unui disc de cantonete napolitane pentru „Electrecord". Prima parte a lunii septembrie a fost rezervată filmărilor pentru producția unui documentar al studioului „Alexandru Sahia" intitulată „O voce în jurul lumii", în regia lui Paul Orza ; apoi din nou peste ocean pentru două spectacole *Paiațe* la „Metropolitan Opera" dirijate de foarte tînărul și talentatul american Christopher Kean, distribuția cuprinzînd pe Teresa Stratas în Nedda și doi baritoni diferiți în Tonio : Sherill Milnes la prima reprezentație, Cornel McNeill la a doua. A urmat în octombrie, un spectacol *Turandot* tot la Metropolitan, împreună cu Birgit Nilsson, și de două ori *Tosca* în noiembrie la Houston-Texas. Acum, la începutul lui decembrie, mai am programat debutul la „Bolșoi Teatr" din Moscova în *Aida* și apoi încă odată *Aida* la Leningrad, iar spre sfîrșitul lunii *Paiațe* la Opera de stat din Viena cu întreaga distribuție de la „Metropolitan". Vorbind despre anul 1971, să nu omitem spectacolele susținute la Opera Română din București : *Turandot*, *Boema*, și la finele stagiunii de vară *Aida* la „Arenele Romane".

— Ce vă așteaptă în 1972 ?

— Anul 1972 se anunță de pe acum destul de agitat. În ianuarie și februarie, cu excepția a două spectacole *Bal mascat* și *Boema* la München, voi sta la București, cîntînd la Opera Română și participînd la opera-concert *Forța destinului*, organizată în studioul mare al Radioteleviziunii și la înregistrarea acestei opere pentru „Electrecord". Va fi luna în care voi împlini zece ani de carieră. Pentru a sărbători acest „jubileu", voi participa la un spectacol al operetei *Lăsați-mă să cînt* al Teatrului de Operetă din București, reluînd rolul meu de debut. În martie, la Napoli, *Bal mascat*, iar în aprilie o lungă serie de spectacole la München : *Aida*, *Boema*, *Don Carlos*, *Tosca*, *Bal mascat*. În luna mai voi fi prezent la Viena pentru un spectacol-concert cu opera *Samson și Dalila*, organizat de „Eurovision" ; partenera mea va fi Christa Ludwig, la pupitru se va afla Georges Prêtre. Pentru iunie este prevăzută deplasarea în Canada, la Toronto, pentru un concert cu *Recviemul* de Verdi sub bagheta lui Zubin Mehta, iar pentru iulie *Aida* în Mexic, în cadrul festivalului liric de vară. În septembrie voi fi pe scena Operei de stat din Viena în spectacolul de deschidere al stagiunii cu *Fidelio* sub conducerea lui Karl Böhm. În general, în 1972 voi activa mai mult — în afară de București — la München și la

Viena, unele date de spectacole urmînd să-mi fie comunicate abia de aci înainte.

— *Ca participant direct sau ca martor la numeroase realizări ale unor scene lirice de pe variate meridiane ale lumii, ce ne puteți spune despre noile tendințe care predomină în spectacolul de operă ?*

— „Nou" în operă este „normalul", adică revenirea la corectitudinea deplină, la respectul strict al partiturii. Anumite inovații se caută mai mult în domeniul regiei și al scenografiei, dar de regulă asemenea încercări se soldează cu eșecuri.

— *Exemple ?*

— *Trubadurul* montat de Karajan la Viena, fără decoruri, pe o scenă aproape goală, cu fundaluri de întuneric sau cu proiecții de frunze etc. Spectacolul n-a mai fost spectacol, ci mai degrabă concert, cîntăreții au fost dezorientați, publicul și presa au protestat. Asemenea montări, inspirate de „moda" lansată la festivalurile de la Bayreuth, se potrivesc poate pentru unele opere wagneriene, dar în nici un caz pentru repertoriul italian.

— *Exemple contrare ?*

— *Cavalleria rusticana* și *Paiațe*, montate de Franco Zefirelli la „Metropolitan Opera" din New York. Decorurile sînt superbe, pe deplin realiste, fără exagerări naturaliste, în stilul practicat de acest celebru regizor de film și de operă în mod curent, de pildă la Viena, în *Boema*.

— *Să înțelegem oare că regia de operă își exercită rolul înnoitor mai mult în domeniul scenografiei ?*

— Nicidecum. Adevăratul regizor de operă este acela care reușește să explice interpretului cu claritate datele esențiale ale personajului, să-l determine să înțeleagă mobilul acțiunilor sale și modul în care ele trebuiesc exteriorizate, fără a-i pretinde însă să reproducă mecanic indicațiile primite. Am lucrat în acest mod rolul Canio din *Paiațe* cu Franco Zefirelli la New York și mărturisesc că am fost bucuros să constat identitatea deplină a vederilor noastre : exprimarea stărilor sufletești ale eroului trebuie să aibă loc fără exagerările gestice atît de înrădăcinate pe scena de operă, fără manierisme, accentul fiind pus pe interiorizarea sentimentului. În același sens se ghidează și cunoscutul regizor de operă Günther Rennert la München în indicațiile sale. Este metoda pe care am folosit-o și eu cu prilejul spectacolului pus în scenă la Brașov în 1971, cerînd interpreților Carmen Hanganu și Paul Nicolaescu să pătrundă în adîncimea structurii intime a personajelor din *Boema* și mai ales să învețe să reacționeze la replicile partenerului, să se obișnuiască „să-l asculte".

— *Măiestria cîntărețului de operă cuprinde totuși, în afara laturii actoricești, și aspecte legate direct de interpretarea muzicală. Cum vedeți aceste aspecte în lumina experienței cîștigate în cei zece ani de activitate în țară și peste hotare ?*

— Superficialitatea nu-și mai găsește locul în teatrul modern de operă sub nici o formă. Partitura muzicală trebuie studiată pînă în cele mai mici amănunte, incluzînd și 50—70% din ceea ce au de cîntat ceilalți interpreți. Sînt împotriva copierii servile a unor cîntăreți celebri, a folosirii discului drept model infailibil. Pornind de la partitură, este necesar ca fiecare interpret să-și găsească propriul său stil, în acord cu datele personalității sale artistice. În plus, se impune o viață sobră — aproape sportivă — cu antrenamente continui, asemănătoare gimnasticii zilnice, necesare menținerii unei forme fizice constante. Este metoda pe care o folosesc și eu, rezervîndu-mi în fiecare zi timpul indispensabil pentru vocalize, exerciții de respirație și de agilitate. Viața unui cîntăreț de operă solicitat pe plan internațional nu este ușoară. Ea impune multe renunțări : nu ai voie să fumezi, să bei, să-ți pierzi nopțile în petreceri, trebuie să te ferești de frig, să înveți să te adaptezi la climă, la diferența de fus orar, să ai grijă unde dormi, să întreții o igienă deplină a organului fonator. Și în plus trebuie să știi să-ți organizezi repertoriul de-a lungul carierei, pentru a nu risca accidente ca urmare a „atacării" premature a unor roluri nepotrivite pentru etapa respectivă.

— *Puteți cita exemple personale în acest sens ?*

— Fără îndoială. Directorul Bing de la „Metropolitan Opera" din New York mă solicită insistent pentru rolul Othello, iar directorul Siciliani de la Opera din Roma pentru Tannhäuser. Sînt două roluri de mare anvergură, deosebit de tentante. Cu toate acestea, am rezistat și rezist în continuare tentației, pentru că apreciez că nu a sosit încă momentul să abordez aceste roluri. Sînt hotărît să mă limitez deocamdată la rolurile studiate, adăugînd eventual altele de factură asemănătoare, tipice pentru *bel canto*. Peste vreo cinci ani mă gîndesc să trec la roluri ceva mai dramatice, și abia ulterior la Wagner, deși sînt foarte des contactat în acest sens. Am convingerea că abordînd prea devreme un asemenea repertoriu aș pierde strălucirea registrului acut și lejeritatea pasajelor, fiind obligat să renunț tocmai la rolurile pe care le interpretez în prezent. Este motivul pentru care evit să cînt pentru moment roluri în opere moderne, uneori scrise contra legilor firești de emitere a sunetelor. Poate mai tîrziu...

EDGAR ELIAN

Un nou studiu despre opera lui Enescu

OLGA LEVAȘOVA

Nu demult, în primăvara anului 1970, la Institutul de istoria artelor din Moscova a avut loc susținerea unei disertații dedicate operei *Oedip* de Enescu. In susținerea sa, tînăra muzicoloagă sovietică Rufina Leites, autoarea disertației, a supus opera clasicului român unei serioase și documentate analize. Lucrarea a primit o înaltă apreciere, iar autoarei i-a fost decernat titlul științific de candidat în studiul artelor.

Studiul asupra operei lui Enescu nu este nici pe departe prima lucrare a Rufinei Leites. Condeiului ei aparțin o serie de interesante însemnări și articole despre muzica românească, lucrări dedicate dramaturgiei de operă din secolele XIX—XX. *(Particularitățile dramaturgice în opera Otello de Verdi, Oedip, operă de George Enescu).* În anul 1967 ea a publicat lucrarea *Liedurile lui Grieg,* o carte plină de conținut, scrisă cu inteligență și finețe. Dar, părerea noastră este că, în nici una din aceste lucrări, nivelul creator al tinerei și talentatei cercetătoare nu s-a dezvăluit cu atîta vigoare ca în lucrarea de doctorat asupra operei lui Enescu, lucrare pe care a elaborat-o cu o autentică pasiune și cu o profundă cunoaștere a materialului.

Titlul complet a lucrării lui R. Leites este *Oedip de George Enescu — dramaturgia, stilul, rolul istoric în dezvoltarea artei de operă românești.* Acest mare studiu cuprinde 13 coli de tipar, fiind însoțit de o anexă cu peste 100 exemple muzicale, în care sînt publicate două scrisori necunoscute pînă-n prezent (una aparținînd lui Enescu, cealaltă scrisă de Bernard Gavoty, adresată autoarei disertației) și bibliografia dată în limbile rusă, română și franceză — în total 198 de titluri.

Disertația cuprinde trei capitole, o introducere și o încheiere. În introducere sînt fundamentate sarcinile propuse în elaborarea studiului, este determinat locul pe care-l ocupă Enescu în cadrul artei românești și universale, este pus în lumină destinul scenic pe care l-a avut *Oedip;* tot aici este trecută în revistă literatura dedicată acestei opere, dîndu-se totodată părerile unor mari muzicieni contemporani asupra ei. Primul capitol, intitulat *Bazele ideologico-estetice ale operei Oedip,* dezvăluie conținutul ideologic al operei, idealul nutrit de Enescu în operă, exigențele lui față de dramaturgia libretului, procesul muncii compozitorului cu libretistul E. Fleg. Capitolul al doilea, intitulat *Genul și dramaturgia. Particularitățile dezvoltării precursorii,* fundamentează natura de gen a operei, particularitățile ei dramaturgice ca dramă muzicală contemporană. Aici este dezvăluită teza privind caracterul sintetic de gen al operei, reclamat de aspectul multiplan al conținutului ei. Este cercetată tratarea formelor soliste, de ansamblu și corale, se analizează particularitățile dezvoltării dramaturgice, principiile compoziționale, trăsăturile caracteristice ale eroilor, imaginea poporului. Sînt cercetate în amănunțime tematismul muzical al operei, principiile simfonismului din opera *Oedip.*

Capitolul al treilea, intitulat *Despre limbajul muzical și transfigurarea fundamentului popular în opera Oedip,* este dedicat celor mai însemnate particularități ale stilului melodic al operei (genurile și tipurile structurilor melodice, izvoarele melosului, legătura cu folclorul), limbajului modal-armonic (modurile și formarea modurilor, fundamentele lor folclorice, dezvoltarea tonală, structurile și tipurile de acorduri), facturii orchestrale. În încheiere, atenția cititorului este solicitată asupra următoarelor probleme: locul și rolul pe care-l ocupă *Oedip* în istoria muzicii de operă românești; *Oedip* în sfera lucrărilor autorului ei; *Oedip* și locul pe care-l ocupă în panorama culturii de operă europene din secolele XIX—XX.

Studiul lui R. Leites atrage prin profilul său sintetic. Este o lucrare și de istorie, și de estetică și de analiză muzicală în același timp. Autoarea folosește cu multă libertate datele oferite de știința muzical-teoretică contemporană, demonstrează cunoașterea temeinică a armoniei, polifoniei, sistemelor modalo-tonale contemporane, cu alte cuvinte a stilisticii muzicale a timpului nostru. Totodată lucrarea relevă o vastă erudiție a autoarei în domeniul teatrului, literaturii și istoriei. Este larg folosită literatura muzicologiei românești — lucrările lui G. Bălan, O. Cosma, E. Ciomac, Z. Vancea, Voiculescu, A. Tudor și alți autori, noi date din folcloristica românească. Și credem că tocmai această abordare multilaterală față de tema aleasă i-a permis tinerei cercetătoare să realizeze această sarcină deosebit de dificilă a unei analize integrale a operei lui Enescu.

Noul și complexitatea problematicii din lucrarea lui Leites sînt incontestabile. În muzicologia noastră studierea artei muzicale românești este abia la început. De aici și însemnătatea deosebită pe care-o capătă aspectul istorico-stilistic al studiului. În procesul analizei autoarea a reușit să arate deosebit de convingător că *Oedip* reprezintă în sine un pregnant moment culminant din întregul drum de creație al lui Enescu, și în același timp punctul cel mai înalt al culturii operei românești, că în această operă sînt concentrate, ca într-un focar, cele mai importante trăsături ale stilului muzical național românesc și cele mai bune tendințe ale culturii artistice românești. În cuprinzătoarele capitole ce încadrează lucrarea — introducerea și încheierea — este arătat locul istoric real pe care-l ocupă *Oedip* în sfera unor fenomene universale ca lucrările de teatru muzical

ale lui Puccini, Strauss, Honegger, Stravinski, Milhaud, Prokofiev. În fața cititorilor, această remarcabilă lucrare apare drept una dintre cele mai pregnante manifestări ale culturii umaniste din timpul său.

O deosebită atenție este acordată tratării în opera lui Enescu a temei antice. Sînt făcute interesante paralele cu epoca clasicismului revoluționar, cu Gluck și urmașii săi. Este remarcată deosebita însemnătate a temei antice pentru secolul XX, cînd, în condițiile uriașelor explozii istorice și ale ascuțitelor contradicții sociale „artiștii au fost cuprinși de aviditatea de a găsi în arta antică netrecătoarele valori morale" (pag. 26 din lucrare). Autoarea arată just profunda deosebire în însăși abordarea și tratarea temelor antice de către Strauss, Stravinski, Enescu și maeștrii francezi. Deosebit de elocventă este amănunțita paralelă făcută între opera lui Enescu și *Oedipus Rex* a lui Stravinski. Făcînd această comparație, autoarea subliniază deosebirea radicală între concepțiile filozofice ale celor doi compozitori : ideii antice a destinului invincibil, care domină în opera-oratoriu a lui Stravinski i se opune concepția antifatalistă a lui Enescu, cu acea încordare dramatică a ei și umanismul plin de pasiune. Cum dovedește R. Leites, în concepția operei *Oedip* marele compozitor român a întruchipat pregnant trăsăturile progresiste ale ideologiei epocii lui : *„patosul unei neîmpăcate împotriviri față de ceea ce-i rău și asupritor, patosul afirmării forței spirituale de neînvins a omului"* (pag. 38).

Una dintre problemele cele mai însemnate, temeinic dezbătute în disertația lui R. Leites, este problema legăturilor de creație pe care le-a avut Enescu cu arta muzicală rusă, în special cu tradițiile lui Musorgski. În lucrare sînt date interesante paralele între *Boris Godunov* a lui Musorgski și *Oedip* a lui Enescu. Această parte din lucrare este însoțită de dovezi convingătoare. Printre ele se află și scrisoarea trimisă autoarei de prietenul compozitorului, criticul francez Bernard Gavoty, care dovedește cu claritate entuziasmul lui Enescu față de arta lui Șaliapin, genialul interpret al rolului lui Boris Godunov.

Pe scurt despre analiza dramaturgiei și stilului operei *Oedip*. Autoarea face această analiză sub cele mai diferite aspecte și la cel mai înalt nivel al științei muzicale contemporane. Sînt cercetate în amănunțime particularitățile formei operei, natura de gen a operei, dezvoltarea ei tematică, principiile orchestrației. Toată această vastă parte analitică (capitolele II și III) care cuprinde aproximativ 200 pagini, este concentrată asupra celei mai însemnate, mai centrale probleme și anume problema simfonizării genului de operă, care reprezintă linia fundamentală în dezvoltarea formelor contemporane de operă.

Pe acest plan problema compoziției generale a operei *Oedip* este dezvoltată deosebit de temeinic. Pe baza unor anumite complexe imagistice și tematice din întreaga operă, autoarea își elaborează propria sa concepție a caracterului de sonată, înțelegînd-o ca „un caracter de sonată de cel mai înalt ordin", ca exprimarea conflictului principal în cadrul influenței simfonice reciproce dintre toate elementele formei de operă. Această idee, susținută de o analiză deosebit de riguroasă a dramaturgiei modal-tonale și a dezvoltării muzical-tematice a operei, este deosebit de valoroasă sub aspectul dezvoltării generale a genului de operă în secolul XX, cu acea trăsătură caracteristică pentru opera contemporană de tendință spre realizarea unor forme instrumental-simfonice.

Capitolul al treilea din disertație, dedicat problemelor limbajului muzical și stilului operei, reprezintă un studiu independent și original. În special aici se vădește într-o mare măsură larga erudiție teoretică a autoarei, buna stăpînire a metodei de analiză teoretică-muzicală, elaborată de știința sovietică contemporană. Autoarea a reușit să pună cu deosebită claritate problema centrală, legată de dezvoltarea tinerelor școli naționale din Europa : corelația dintre elementul național, popular și tradiția clasică cultă. Această problemă capătă o însemnătate deosebită pentru școlile componistice naționale care au intrat relativ tîrziu — în secolele XIX—XX — în arena universală, îmbogățind arta muzicală cu un izvor de forțe proaspete, tinere. Cercetînd trăsăturile caracteristice ale stilului lui Enescu, armonia, melodica, procedeele lui polifonice, Rufina Leites arată profunda legătură a artei maestrului român cu pămîntul natal, cu izvoarele muzicii populare românești. Ea analizează cu multă pătrundere structura modală a muzicii lui Enescu, bazîndu-se pe sistemul complex de construcții modale în care, elemente ale modurilor diatonice populare se sintetizează cu moduri elaborate în muzica contemporană cultă. În felul acesta, tragedia antică este reprezentată de compozitor într-o lumină caracteristică națională și contemporană : eroii ei vorbesc într-o limbă pentru el natală. Cu toată complexitatea mijloacelor muzicale contemporane (cum ar fi polimodalismul, bifuncționalitatea, mobilitatea planurilor tonale, etc.), muzica lui Enescu își păstrează baza sa popular-națională și un fundament temeinic a gîndirii modal-tonale. Referindu-se la trăsăturile caracteristice ale modurilor și intonațiilor populare românești din opera *Oedip*, autoarea disertației lărgește ideea noastră nu numai asupra stilului maestrului român dar chiar și asupra naturii însăși a folclorului românesc, cu acea bogăție de colorit și expresivitate — este suficient să ne referim la numeroasele exemple, alese cu mult discernămînt, din cele mai diferite genuri ale muzicii populare românești, cuprinse în lucrare.

În prezent, lucrarea Rufinei Leites este pregătită pentru tipar. Acest lucru nu poate decît să ne bucure. Lucrarea tînărului om de știință sovietic incontestabil că va îmbogăți muzicologia noastră în domeniul studiului culturii contemporane de peste hotare. Pînă în prezent, lucrări de acest gen, dedicate operei românești, în limba rusă nu au existat. Nu putem decît să salutăm apariția cărții lui R. Leites.

În românește de I. EFREMOV

„George Georgescu" de Tutu Georgescu

Cartea scrisă de soţia regretatului dirijor George Georgescu apare în Editura muzicală la şapte ani de la stingerea din viaţă a marelui nostru muzician. Nu este o monografie închinată acelui care a ştiut să ridice prestigiul muzicii noastre în ţară şi peste hotare printr-o activitate de cîteva decenii, în care a dat întreaga măsură a talentului său, ci o lucrare ce aduce în cele 450 de pagini o notă personală a autoarei, care vede totul de aproape, prin prisma afectivităţii, consemnînd evenimentele ce s-au desfăşurat în atît de bogata viaţă a lui George Georgescu.

Prima calitate a acestei lucrări este documentarea. Autoarea a avut prevederea şi grija să strîngă toate materialele adunate de-a lungul a cîteva decenii, pînă în dramaticele clipe ale sfîrşitului, chiar şi scrisorile de condoleanţe primite după moarte. Aflăm o seamă de detalii preţioase despre viaţa muzicală a noastră, despre numeroasele turnee de peste hotare, despre începuturile carierei maestrului în străinătate (partea din viaţă dinainte de căsătorie, pe care a ştiut să o reconstituie cu multă migală), despre enorm de multele personalităţi cu care a venit în contact, despre soliştii români şi mai ales despre viaţa muzicală a Capitalei pînă în anul 1964, cînd a apărut pentru ultima dată la pupitru. Sînt unele detalii cutremurătoare din ceea ce autoarea denumeşte „lupta cu moartea" pe care o ducea în ultimele luni de viaţă, cînd strădaniile soţiei de a-l determina să nu mai dirijeze nu erau luate în seamă : *„Datoria înainte de toate* — îi replica maestrul. *Ce moarte ar putea fi mai minunată decît cu bagheta în mînă, la pupitrul la care mi-am început cariera"*. Interdicţia de a se mişca şi repausul absolut erau incompatibile cu temperamentul său. Cînd i s-au arătat fotografiile de la ultimul turneu în Germania, privindu-şi chipul a exclamat : *„Cap de mort !"* Îşi aştepta sfîrşitul.

O altă calitate a lucrării este tonul sincer, volubilitatea stilistică, am spune chiar talentul literar, pe care doar dragostea pentru marele dispărut l-a declanşat. Dacă George Georgescu i-ar fi supravieţuit, o asemenea lucrare nu ar fi fost scrisă. Admiraţia, afecţiunea, devotamentul ce se citesc printre rînduri sînt înduioşătoare. Poate tocmai din cauza acestei continue prezenţe, cartea se citeşte cu interes. Este atîta participare afectivă în fiecare pagină, încît cititorul este repede convins de adevărul celor relatate.

În acelaşi timp, autoarea urmăreşte o anumită gradaţie în cele ce consemnează. Ai impresia că figura impozantă a lui George Georgescu „creşte", pînă la citatul atît de bine plasat (pag. 433) dintr-o cronică a unui simfonic berlinez (festivalul Richard Strauss) care remarcase *„calmul suveran al celui mai mare senior al baghetei"*.

Desigur că marele nostru dirijor merita cu prisosinţă o asemenea calificare. Dintr-o altă cronică se reţine o apreciere semnificativă : *„Claritatea este legea lui supremă, care mijloceşte pătrunderea în profunzime"*.

Autoarea nu încearcă să facă o schiţă a profilului de dirijor, o analiză a artei sale. Într-un fel este bine că s-a oprit la ceea ce avea la îndemînă, impresii şi amintiri personale, care vor putea fi folosite de eventuali viitori exegeţi ai acestui domeniu pur artistic. S-a încercat în lumea dirijorilor (vezi Eugen Pricope, *Dirijori şi orchestre*, Buc. Ed. muzicală, 1971) stabilirea unui caracter dionisiac, în opunere cu acela apolinic, în raport cu care să se stabilească anumite categorii dirijorale. Este, desigur, un punct de vedere. În afară de marele merit de educator muzical al publicului românesc, arta lui George Georgescu aparţinea totuşi unei oarecare tipologii. Ca şi soliştii de acum un secol, unii dirijori trebuiau să-şi asume şi calitatea de „mim". Aşa zişii dirijori de disc, sau chiar de operă, nu au nevoie de prea multe manifestări gestice. Dacă, cu mijloace de o mare sobrietate şi eleganţă, George Georgescu folosea o cuceritoare mimică, gesturile nu aveau ca scop decît *să amintească* ceea ce se stabilise cu exactitate la repetiţii. După unii, primul dirijor „modern" ar fi fost Beethoven, pentru care gestica era neinteresantă, avînd grija să stabilească anticipativ toate detaliile interpretării la repetiţii. Reîntorcîndu-ne la caracterul dionisiac sau apolinic, exista la George Georgescu o admirabilă îngemănare a ambelor, care îngăduia şefului de orchestră să pătrundă cu fluidul său personal nu numai grupul de instrumentişti ce-l iubeau, dar şi pe cei din sălile ce-l ovaţionau frenetic.

Dacă se va scrie o lucrare monografică despre marele nostru dirijor, lucrare ce va pleca în mod necesar de la cartea soţiei sale, acel ce-şi va lua o asemenea sarcină va găsi drumul netezit în ce priveşte faptele de viaţă. Iar dacă va încerca să stabilească şi coordonatele artei sale dirijorale, va trebui să nu uite că arta sa era întotdeauna subordonată muzicianului. Monografia pe care o dorim, ar trebui să poarte titlul : *George Georgescu, muzicianul şi dirijorul.*

THEODOR BĂLAN

„Năpasta" de Sabin Drăgoi

Apariţia discului cu opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi, trebuie considerată ca un eveniment muzical!

În perioada interbelică, s-au creat trei opere româneşti care au intrat definitiv în istoria muzicii noastre: *Oedip* de Enescu, *Noaptea Furtunoasă* de Paul Constantinescu şi *Năpasta* de Sabin Drăgoi.

În ce constă valoarea emoţionantei creaţii a compozitorului bănăţean?

În primul rînd prin expresivitatea melosului modal, preluat din folclor, melos încadrat în moduri naturale. Am fi nedrepţi însă dacă n-am reliefa şi meritul deosebit al lui Sabin Drăgoi de a obţine un specific autohton chiar şi atunci cînd pune în relief armonizarea tonală, de tip occidental. În acest sens se cuvine a aprecia preluarea de pe noi poziţii a unei tradiţii străvechi. Armonia lui Drăgoi are mult farmec în simplitatea ei. Nu recurge la aspecte politonale sau polimodale şi totuşi... acest sector al discursului său muzical nu se aseamănă cu al romantismului şcolilor naţionale de la finele veacului trecut, căci există o expresie înnoitoare. Nu vom întîlni o polifonie barocă, ci mai ales o eterofonie, iar în această privinţă monologul lui Ion rămîne o pagină demnă de o profundă analiză muzicologică. Este totodată punctul culminant al operei, ce se identifică cu spiritualitatea celor nedreptăţiţi şi separă destinele acestora de ale claselor suprapuse, ce nu o dată şi-au clădit fericirea pe nefericirea altora! Se vorbeşte uneori cu rezerve despre tratarea orchestrală a lui Sabin Drăgoi. În ceea ce mă priveşte, mă declar total împotrivă! În împerecherile sale timbrale se conturează o paletă de mare puritate timbrală, mai apropiată de sonorităţile corale. Există o naivitate voită, un farmec al transparenţei, care îţi aminteşte de specificul muzicii nemăsurate, de polifonia în faza ei embrionară, de monodia pregnantă şi cu sensuri sonore multiple, cu alte cuvinte o măiestrie a simplităţii. Dar cel mai important lucru este faptul că putem vorbi de un stil „Drăgoi", stil ce se raportează şi la spiritul laconic al arhitecturii muzicale. Iar în ceea ce priveşte tratarea corală, cred că nu exagerez cînd afirm cu toată sinceritatea şi cu un legitim entuziasm: „Drăgoi este unul din marii maeştri ai artei corale din ţara noastră!"

Interpretarea dată de dirijorul Carol Litvin este foarte sobră, dar nu lipsită de o profundă forţă emoţională. El a respectat sensurile partiturii şi poate în aceasta constă izbînda tălmăcirii. În rolurile principale amintim trăirea lăuntrică a marelui bas Nicolae Secăreanu (Ion), cel care pentru a nu ştiu cîta oară ne-a dovedit pasiunea sa ardentă pentru promovarea a tot ceea ce reprezintă muzică românească... Nu puţine sînt lucrările de valoare generate de compozitorii noştri de ieri şi de azi pe care acest „senior" al şcolii noastre de canto le-a valorificat minunat! Mai amintim pe Ludovic Spiess, emoţionant prin dramatismul său în rolul lui Dragomir şi sub acest raport el ne arată că un tenor, fie el şi „spinto-dramatic", format la şcoala şi tradiţia italiană, poate şi trebuie să nu se izoleze de ceea ce numim „spirit contemporan". El distruge falsa legendă în virtutea căreia artiştii care excelează în opera italiană nu pot ataca cu succes şi alte domenii. Mai citäm şi pe soprana Eugenia Moldoveanu, în rolul Anca, o voce bine timbrată şi expresivă în acut ca şi pe muzicalul Ion Suanea, în rolul unchеşului.

„Coruri" de Paul Constantinescu

Un alt eveniment îl constituie înregistrarea celor mai valoroase piese corale ale lui Paul Constantinescu, Am fost profund emoţionaţi reascultînd *Mioriţa* — o genială fuziune între mijloacele de expresie ale madrigalului palestrinian şi cele ale folclorului nostru. În lirismul ei extatic, ca un codru într-o uşoară şi contaminantă legănare, se simte ceva ce aparţine muzicalităţii acestui pămînt. O deosebită apreciere o acordăm polimodalismului său original, cu trepte mobile şi totodată obţinerii unei varietăţi, chiar şi prin insistarea asupra unei admirabile unităţi funcţionale. Dacă soluţia cromatică a modalismului lui Bartok, Enescu, Messiaen, creează uneori şi dubii tonale, Paul Constantinescu izbuteşte printr-o nobilă emoţionalitate să fie original şi inovator, chiar dacă nu înlătură acest parametru tradiţional: accentuarea pronunţată, în momentele de concluzie, a primei trepte. Şi dacă mai adăugăm la toate acestea eterofonii, înlănţuiri timbrale pline de finеţe şi o logică de fier în construcţia edificiului sonor, putem vorbi într-adevăr de o capodoperă, care rămîne o călăuză pentru muzica corală românească, cu strălucirea unei stele polare! Contrastantă prin dramatismul ei ni se prezintă cunoscuta piesă *Doină oltenească*, unde, după cum spunea cu decenii în urmă muzicologul Liviu Rusu, se poate vedea că Paul Constantinescu a avut o mare afinitate pentru recitativul de esenţă folclorică, pe care l-a introdus printre primii în contextul muzicii culte româneşti din zilele noastre. Pline de finеţe ni se înfăţişează şi cele patru madrigale pe versuri de Eminescu: *Freamăt de codru, La mijloc de codru des, Peste vîrfuri, Stelele în cer.* Interpretarea dată de corul „Madrigal" — solist Eremia Stere, pianistă Victoria Ştefănescu — şi marele lui îndrumător Marin Constantin, se înscrie în orbita mult rîvnitei măiestrii. Ne impresionează plăcut, chiar de la o primă audiţie, o sonoritate pură, creată de o muzicalitate interiorizată, avînd acel ceva neostentativ, cu rezonanţe cosmice, încît aş considera totul unitar, granitic, de o nuanţă hieratică ca şi monumentele funerare egiptene, o admirabilă sonoritate de fond pentru o artă străveche românească, însă profund actuală prin faptul că scoate pregnant în relief sufletul omenesc, înclinat cînd către durere, cînd către bucurie. Prin acest disc, interpretarea muzicală românească contemporană poate privi de la egal la egal pe acelea din ţări cu o străveche tradiţie culturală!

DORU POPOVICI

Opera „Hamlet" de Pascal Bentoiu

În plină maturitate artistică, Pascal Bentoiu a dat la iveală opera-concert *Hamlet*.

Drama shakespeariană cu complexitatea situațiilor ei tragice a suscitat mai demult interes și în rîndurile muzicienilor. (Unul dintre aceștia a fost, în veacul trecut, Ambroise Thomas. După *Mignon* a scris, în 1868, opera *Hamlet* reprezentată cu succes la Paris și la Londra). Pascal Bentoiu a întreprins, la rîndu-i această temerară acțiune, la capătul unei experiențe rodnice. Mai întîi vom arăta că el face parte din acea categorie, mai rară, de compozitori care a absorbit, tentacular, nu numai din muzică dar, și din domeniul vast al culturii, cam tot ce i se cere unui artist. Am susținut totdeauna că un bun muzician — creator ori chiar interpret — trebuie să-și fi apropiat nu numai lucrurile muzicii dar și o întreagă literatură, de la Eschil și Shakespeare pînă la Proust și Sartre, de la Pindar la Apolinaire, după cum trebuie să fi luat cunoștință și cu operele de artă din domeniul sculpturii ca și ale picturii. Despre filozofi nici nu mai pomenim. Pascal Bentoiu se află, repetăm, în această situație.

Mai trebuie arătat, de asemenea, că adevărat *self made man*, el „și-a făcut mîna", scriind mai întîi o seamă de muzici de scenă. În teatrul muzical, vrem să spunem al operei propriu-zis, a apărut, în 1964, cu savuroasa operă bufă *Amorul doctor* după Molière apoi cu opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* după Euripide care i-a atras Premiul „Italia" (Roma, 1968). Un an mai tîrziu scria opera-concert *Hamlet*, pentru care a fost distins în 1970 cu Premiul *Guido Valcarenghi*, de asemenea la Roma.

Este adevărat că Bentoiu este și la noi titularul încă din 1964 al Premiului de Stat. Parcă ne este ciudă însă că *Jertfirea Ifigeniei* ca și *Hamlet* au trebuit să fie recunoscute mai întîi peste hotare. Dar să trecem...

Compozitorul a fost atras totdeauna de marii clasici, Shakespeare aflîndu-se, se pare, în frunte judecînd după muzica de scenă care i-au prilejuit-o, pe rînd, piesele *Femeia îndărătnică*, *Cei doi tineri din Verona*, *Poveste de iarnă*, *Romeo și Julietta*.

Este de menționat faptul că în cazul lui *Hamlet* și-a întocmit singur libretul, după drama marelui Will. Incontestabil avantaj, căci și-a luat libertatea de a aprecia esențialul și de a elimina tot ceea ce ar fi slujit mai puțin, sau chiar de loc, dramaturgia muzicală pe care compozitorul a avut-o permanent în vedere. Faptul că a făcut nu mai puțin de cinci redactări succesive ale libretului, dovedește strădania sa de a-și alcătui un text care, fără să trădeze pe cel shakespearian, să-i favorizeze desfășurarea *muzicală* a dramei. Nu mai aducem în discuție ce a rămas și ce nu a rămas pe dinafară, deoarece, mărturisim că, fără să neglijem textul (creat de altfel în versuri, fie ele și albe, dar în versuri) pe noi ne-a preocupat în primul rînd muzica. Aceasta nu are un caracter ilustrativ ci este integrată organic dramei. Valoarea muzicii este absolut de sine stătătoare. Este, se poate spune, o simfonie dramatică, ce poate fi urmărită cu maximum de interes pentru ea în sine, independent de reprezentarea scenică. Aceasta și explică paradoxala situație a prezentării ei *în primul rînd* ca operă — concert, pe cînd în majoritatea cazurilor, lucrurile se petrec invers : opera trece în sala de concert, numai după ce a fost prezentată pe scenă cu tot aparatul, cu tot cortegiul de circumstanță.

Cum este muzica ?

În linii mari, o muzică din zilele noastre. Cunoscînd și ținînd cont de o seamă de realizări contemporane din domeniul scriiturii muzicale, Pascal Bentoiu s-a păstrat cît se poate de personal, făurind o muzică cu caracter liric și dramatic, tragic și, la rigoare, eroic, în raport foarte strîns cu exigențele situațiilor și caracterul personajelor. O seară întreagă de concert s-a scurs repede, muzica fiind într-o permanentă mișcare, foarte diversă, variată, cu îndrăzneli care nicicînd nu violentează urechea, cu momente de culminație viforoasă și la tot pasul cît se poate de interesantă ; mai mult decît atît, captivantă. Faptul că deseori orchestrația este foarte transparentă, rarefiată, redusă uneori la cîteva instrumente, constituie o calitate în plus. Cu mijloace foarte simple, (în treacăt am remarcat că a utilizat lemnele mai rar și cu economie) a reușit să creeze totuși un colorit orchestral bogat și eficace, cît se poate de expresiv.

La tot pasul am întîlnit realizări simfonice şi vocal-simfonice sugestive şi care rimau bine cu momentele dramei. Vom puncta unele dintre acestea. Scurtul preludiu orchestral a apărut sumbru, cu caracter fatidic, anunţător al tragediei. A fost ingenios realizat apoi glasul spectrului, prin folosirea vocii umane (în speţă a lui Hamlet) înregistrată la magnetofon dar filtrată şi combinată cu acompaniament de orgă. Efectul : excepţional, terifiant.

În această ordine de idei vom sublinia cu cele mai bune aprecieri episodul de tulburător dramatism, realizat muzical în interludiul simfonic din actul al II-lea, scena a IV-a (cînd Hamlet înaintează spre regină cu spada în mînă, şi este oprit de spectru) şi îndeosebi *Fuga* care se desfăşoară ulterior cu ingeniozitate la instrumentele de percuţie, în paralel cu o bandă de magnetofon (şi care ne-a dus cu gîndul la admirabila piesă *Zyklus*, scrisă exclusiv pentru percuţie, de Stockhausen).

Asemenea participări ale electronicii fac modă în creaţia muzicală contemporană. Dar Pascal Bentoiu a folosit totul, cu eficienţă şi succes, într-un scop bine determinat, nu de dragul modei, aşa cum se poate întîlni nu rareori la alţi compozitori.

Mai ţinem să menţionăm şi alte reuşite din domeniul simfonic, ca de pildă acele sugestive efecte sonore, ca un şuerat de crivăţ, care acompaniază tirada Regelui cînd se adresează lui Laertes *Tatăl tău a fost ucis de Hamlet / Credea nebunul că loveşte în mine Dar viclenia ne va scoate la bun liman" etc.*

De asemenea, cînd Hamlet monologhează (scena VIII-a), filozofînd asupra morţii, muzica devine funebră, cu punctări de clopote în *crescendo* de un efect deosebit, pentru ca după aceea să se mute într-o adevărată litanie cînd protagonistul spune cu resemnare : *„Conştiinţa ne preface-n laşi pe toţi iar hotărîrile sub palida lumină a gîndirii se-nmoaie şi se transformă-n inacţiune..." /*

Compozitorul şi-a menajat valoroase contraste de ordin dinamic pe care i le-a favorizat de altfel şi desfăşurarea dramei. Aşa bunăoară, cînd Osrick intră în scenă (a IX-a) şi dialoghează cu Hamlet, cu dezinvoltură, muzica devine alertă, vie, am zice zglgobie. Dar imediat după aceea, cînd Hamlet rămîne singur : *„Destinul însă / se cuvine să-l privesc în faţă"* etc., muzica devine mai aspră şi dobîndeşte o mare forţă expresivă.

Muzica a fost puternic evocatoare a zgomotului în *crescendo* ce precede, (scena VI-a) întrebările regelui, neliniştea : *„Ce se întîmplă ? Unde sînt gărzile" ?* Şi plină de tumult, ameninţătoare (scena X-a) cînd regele spune : *„Iar dacă fiul nostru reuşeşte prima lovitură* etc. etc... *vestească tobele trompetelor..." /* Mai tîrziu, în cadrul luptei dintre Laertes şi Hamlet, frămîntarea a fost exprimată cu stridenţe judicios alese ; notăm, de asemenea, tragismul copleşitor cu care este realizată secvenţa finală, a morţii lui Hamlet.

Pe parcursul desfăşurării dramei, muzica simfonică a apărut împletită strîns şi organic cu elementele de ordin teatral şi cu acţiunea personajelor piesei cărora le-au fost încredinţate roluri de solişti vocali.

Lucrarea nu cuprinde arii în stilul operei clasice. întreaga operă fiind construită pe temeiul unei acţiuni dramatice în care personajele monologhează şi dialoghează, cu replici îndeobşte scurte, o arie introdusă pentru valorificarea, de pildă, a însuşirilor vocale, ar fi reprezentat un element „lipit". Acesta nu ar fi fost legat nici de structura, n-ar fi stat nici în economia lucrării. Totul ar fi apărut convenţional. Or, Pascal Bentoiu a făurit pentru fiecare situaţie, pentru fiecare monolog sau dialog, o muzică... pe măsură. Este de notat că autorul apare destul de *...à la page* cu stilul vocal contemporan şi acele intervale caracteristice (uneori mari) fără a abdica totuşi de la individualitatea sa bine conturată.

Rolul titular a fost interpretat de tenorul Florin Diaconescu : voce puternică şi clară, de o deosebită amploare, dicţiunea perfect inteligibilă. Pentru caracterul personajului a apărut însă de o impetuozitate şi energie, uneori, exagerate.

Am socotit drept o excelentă realizare, între altele, muzica scrisă pentru Ofelia şi nu mai puţin interpretarea ei. Depărtările uneori mari de intervale şi acele alunecări tonale, iar din partea eminentei interprete, soprana Emilia Petrescu, vocea intenţionat albă, pe care a făcut-o să intre în joc, au servit de minune rolul. Cu deosebire în pasajul de debut al scenei a VII-a, vocalizele executate magistral au figurat admirabil aiurelile, nebunia Ofeliei. Cîntăreţii de calitate — Maria Slătinaru, Iulia Buciuceanu, Gheorghe Crăsnaru, Dionisie Konya, Eduard Tumageanian, Antoniu Nicolescu şi Marcel Anghelescu — au dat glas celorlalte personaje ale dramei, contribuind la succesul acesteia.

Corul (dirijor Vasile Pântea) a cîntat nuanţat, realizînd momente de înaltă tensiune dramatică, ca de exemplu în finalul actului I, cînd cîntul a fost desfăşurat ca o cascadă, ca un vifor. Tot corul a făcut încheierea dramei, epilogînd în chip impresionant asupra morţii lui Hamlet : *„Se stinge un suflet nobil Noapte bună dulce prinţ* ...etc. Corul ocupă un loc relativ redus. Dar credem, totodată, că nu i se putea acorda o mai mare participare.

Orchestra Filarmonicii a trecut, o dată mai mult, un examen de mare exigenţă răspunzînd strălucit intenţiilor talentatului dirijor Erich Bergel. Atenţia distributivă a acestuia a fost neşovăielnic prezentă, dozînd ireproşabil intensităţile sonore, favorizînd soliştii şi coordonînd cu o participare vie, activă şi pasionată, totodată cu o mînă expertă şi sigură, întreaga desfăşurare a operei-concert. Intenţiile autorului au fost satisfăcute, sîntem convinşi, într-o largă măsură. Să citäm în încheiere şi participarea eficace a orgii, mînuită de reputatul Josef Gerstenengst şi care a fost prezentă prin înregistrările magnetofonice. Cu această valoroasă creaţie, Pascal Bentoiu şi-a asigurat, după *Oedip* de George Enescu, un loc de indiscutabil prestigiu în creaţia noastră de operă. Este de nădăjduit că, într-un timp ce nu se va lăsa aşteptat, *Hamlet* va intra în repertoriul Operei Române. De altfel, autorul se dovedeşte — judecînd după indicaţiile pe care le-a dat cu minuţiozitate de vizionar avizat în programul de sală — că va fi cel mai bun, mai competent regizor al operei. Succesul, credem cu tărie, va fi la înălţimea celui din sala de concert a Ateneului Român.

Simfonia a XIX-a de Dimitrie Cuclin la Radioteleviziune

Emanuel Elenescu este unul dintre dirijorii care au prezentat cel mai mare număr de prime audiţii de muzică românească. Între acestea, recent, a *XIX-a Simfonie* de Cuclin.

Dimitrie Cuclin (trecut de 86 ani), este un exemplu fericit de vitalitate. Nu numai de vitalitate dar şi de consecvenţă. Într-adevăr. Am urmărit ultima sa simfonie, la orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Cel puţin tot atît cît şi celelalte care o preced, lucrarea exprimă luminos profesia de credinţă a esteticianului Cuclin. Nu de mult ne spunea : *„Pentru mine, muzica trebuie, cu necesitate, să aibă melodie, o armonie consonantă, să fie diatonică". Simfonia a XIX-a* ilustrează din plin această concepţie. Din multitudinea elevilor lui Vincent d'Indy puţini au mai rămas azi în viaţă. Cei mai tineri sînt trecuţi de 70 ani. Nu vorbim despre un Marcel Mihalovici care a fost dizident încă de la primele-i contacte cu Schola Cantorum. Dar prea puţini au rămas statornici magistrului de odinioară.

Această statornicie am deslușit-o odată mai mult ascultînd *Simfonia* lui Dimitrie Cuclin : o construcţie limpede, echilibrată, teme de o melodicitate fluentă, pe alocuri suavă, orchestraţia bogat colorată care chiar cînd capătă, prin suprapunere de sonorităţi, o anumită densitate, nu deranjează. Ideile melodice au un lirism cu rezonanţe berlioziene. În partea a II-a, Andante, tonul devine, pe alocuri, elegiac, dar în final, melodiile sînt vesele, chiar dansante, şi aluziile folclorice aduc o atmosferă de serbare populară. Dacă la acestea se adaugă faptul că totul este dimensionat mai convenabil, fără lungimi împovărătoare, se înţelege că audiţia a fost primită cu plăcere.

Prima parte a programului a conţinut şi *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Mainardi (primă audiţie) în interpretarea solistică a autorului. Enrico Mainardi este un senior al muzicii. Cariera sa interpretativă este încununată de succese deosebite. Este un artist de clasă mondială şi, în ceea ce priveşte repertoriul său, un clasicizant. Cu atît mai mult am apreciat faptul că a realizat o lucrare „modernă". Într-adevăr, *Concertul,* scris pentru solist şi orchestră de coarde, deşi are arhitectura tripartită, clasică, se resimte de influenţa scriiturii contemporane în ceea ce priveşte ideile melodice mai... abstracte, armoniile mai aspre. Orchestra e rarefiată aşa că solistul apare lesne în evidenţă. Trăsăturile de virtuozitate sînt încorporate cu pricepere în lucrare. În *Adagio,* cantilena lirică, tonul vibrant, pe alocuri dramatic, al discursului muzical a fost emoţionant, iar acel *saltarello* cu care se încheie concertul a apărut de o indiscutabilă vitalitate.

Dar ce minunate pagini de stil interpretativ ne-a oferit Mainardi în partea a doua a programului, cînd a cîntat *Concertul pentru violoncel şi orchestră de coarde* de Vivaldi ! A fost o adevărată îmbăiere în efluviile cantabile pe care *il prete rosso* le-a împrăştiat cu generozitate de-a lungul întregii lucrări.

Am preţuit mult noblețea şi profunzimea sentimentului cu care a cîntat *Adagio* ca şi bravura execuţiei variaţiilor din final. Chiar cîntînd, să zicem, uneori mai puţin precis Mainardi rămîne un mare interpret şi ne-am bucurat să-l putem avea în mijlocul nostru.

J. — V. PANDELESCU

Zara Doluhanova

În galeria marilor interpreţi contemporani, alături de nume consacrate, apreciate pe diverse meridiane, personalitatea marcantă a Zarei Doluhanova ocupă un loc stabil şi bine definit. Remarcabila cîntăreaţă, laureată a Premiului Lenin, Artistă a poporului din R.S.F.S. Rusă şi R.S.S. Armeană, apare astăzi la a doua sa tinereţe, de o cuceritoare prospeţime, o apariţie şcenică şi o voce fermecătoare.

Solistă a Radiodifuziunii Sovietice, Zara Doluhanova a devenit cunoscută publicului prin intensa sa activitate interpretativă pe estrada de concert, rezistînd tentaţiei scenice, lirice, compensînd-o printr-un repertoriu amplu şi divers, din care amintim lieduri de Ceaikovski, Glinka, Rachmaninov, Schubert, De Falla, Britten, Poulenc, muzică veche, arii din opere.

Un loc deosebit de important îl ocupă în repertoriul cîntăreței muzica rusă și sovietică. De altfel aceasta a fost prima surpriză a serii : dintr-un program în care figurează 7 compozitori doar unul singur este străin, Poulenc, în rest Glinka, Komitas, Haciaturian, Ceaikovski, Tariverdnev, Șcedrin. Un respect pentru creația națională în fața căruia rămînem surprinși, fiind obișnuiți cu interpreții noștri...

Recitalul a debutat cu cinci cîntece de Glinka, cunoscute și în alte interpretări dar redescoperite acum la adevărata lor frumusețe datorită acestei minunate artiste care știe și reușește să transforme fiecare miniatură într-o bijuterie sonoră. În special în ultimele *Ah, de-aș fi știut* și *Cîntec de drumeție* calmul frazei și frenezia virtuozității au conturat două din dimensiunile artei interpretative a solistei.

Inspirate din folclorul milenar al Armeniei, cele două cîntece de Komitas : *Tu ești ca un arțar* și *Kale Kale* alături de *Cîntec armenesc de masă de* Haciaturian, încărcate de un autentic parfum oriental, deopotrivă pasionate și lascive, ne-au oferit un prilej de întîlnire cu o tehnică vocală de o altă factură, adaptată perfect unor forme tradiționale în care primează abia perceptibilele melisme, jocul discret și rafinat pe sunete nedeterminate, șoapta și chiar gestul, cu o preponderență lirică la Komitas — clasic al muzicii armenești —mustind de energie debordantă la Haciaturian.

Punctul culminant al primei părți a programului l-a constituit fără îndoială interpretarea celor trei cîntece de Ceaikovski : *Să uiți atît de repede, În iureșul balului, Ziua domnește.* Ascultînd-o pe Zara Doluhanova tălmăcind aceste minunate pagini ceaikovschiene nu poți să nu fii de acord cu cronicarul prestigiosului cotidian *Le Monde* care nota după una din prezențele sale pariziene *„Rar, extrem de rar, ne este dat să ascultăm o cîntăreață atît de muzicală și posesoare a unei tehnici atît de perfecte".*

Partea a II-a a recitalului a cuprins două lieduri de compozitorul contemporan rus Tariverdnev *15 băieți și Frunzele și* Ciclul de lieduri *Cîntece de la țară* de Poulenc.

Cu o imagistică apropiată de cea impresionistă, cu un limbaj armonic și melodic evoluat, dar mereu cantabil, Tariverdnev s-a impus prin ușurința cu care creionează o atmosferă specific rusească. Zara Doluhanova ne-a dezvăluit întreaga lor frumusețe cu o lejeritate de instrument sub degetele unui virtuoz.

În miniaturile lui Poulenc, cîntate în limba franceză, ca de altfel și în liedul *Este bine aici de* Rahmaninov și în aria *Vissi d'arte* din opera *Tosca* de Puccini, dimensiunile reale ale acestei mari soliste contemporane s-au dezvăluit în toată măreția lor. Nu ne rămîne decît să sperăm că o vom mai asculta.

MIHAI MOLDOVAN

Dimitrie Markevitch

În programul simfonicului din 11 noiembrie al Radioteleviziunii condus de Emanuel Elenescu, violoncelistul Dimitrie Markevitch (Elveția) a cîntat două concerte în aceeași seară. Ni s-au oferit astfel și posibilități mai largi de a-l aprecia pe interpret.

Dimitrie Markevitch a cîntat mai întîi *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Hindemith, lucrare de un neoclasicim comod pentru ascultător, dar de o exigență deosebită pentru interpret. În ideile melodice ale primului *Allegro* și îndeosebi în lunga sa cadență, reclamînd o virtuozitate bine elaborată, vio-

loncelistul a dovedit buna şcoală (Gregor Piatigorski), de la care se reclamă pondere şi calm în execuţie. Tonul său moderat, ca intensitate a fost limpede şi just. În partea mediană (care comportă un *Andante* şi un *Allegro)* Markevitch a cîntat pe rînd cu lirism, un lirism decent, sobru, apoi cu o energie în care precizia sa ritmică s-a dovedit fără greş. În aceste mişcări, ca şi în *Allegro final,* căruia dirijorul i-a imprimat, aşa cum se cuvenea, un aer marţial, solistul a apărut aproape tot timpul pe primul plan, făcînd demonstraţii, pe care le-am apreciat, de cantabilitate şi de bravură, în stilul hindemithian cerut.

Profilul artistic al lui Dimitrie Markevitch avea să ne fie întregit în partea a doua a programului, cînd a interpretat *Concertul no. 1 în la minor pentru violoncel şi orchestră* de Saint-Säens. Lucrarea are, cum se ştie, o melodică nostalgică, dar şi dificultăţi remarcabile de scriere violoncelistică, pe care exigenţele autorului le-a presărat în calea solistului. Aici s-au relevat agilităţile şi trăsăturile de bravură ale interpretului şi în acelaşi timp romantismul şi patosul imprimat cantilenelor — totul însă cu multă rezervă. A fost o interpretare de o sobrietate desăvîrşită. Noi o preferăm însă celor de efuzie romanţioasă în care cad nu rareori alţi violoncelişti, din teama de a nu apărea... academici.

Atît în acompanierea acestor concerte cît şi în *Uvertura* festivă de Şostakovici, redată cu o reală strălucire, apoi în *Rapsodia I-a* de Marţian Negrea, înfăţişată cu reliefarea avantajoasă a evocatoarelor ei melodii româneşti, dirijorul Emanuel Elenescu s-a dovedit, ca de regulă, muzicianul care, pregătind concertul cu seriozitate, a imprimat orchestrei ţinută artistică, toată corectitudinea şi discernămîntul interpretiv necesare.

J. — V.P.

Gonzalez Mantici

La pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii l-am întîlnit pentru a doua oară — după prima sa vizită în Bucureşti, cu patru ani în urmă — pe dirijorul cubanez Gonzalez Mantici, o figură de prim plan a vieţii muzicale din patria sa, dirijor principal al Orchestrei simfonice naţionale din Cuba şi profesor de dirijat la Şcoala naţională de muzică din Havana. Ca şi la trecuta sa evoluţie în faţa publicului bucureştean, Gonzalez Mantici ni s-a înfăţişat ca un muzician experimentat, capabil să stăpînească cu autoritate ansamblul orchestral atît în lucrări consacrate ale repertoriului universal, cît şi în piese de muzică contemporană mai puţin familiare instrumentiştilor şi chiar în prime audiţii. Gestica sa este sobră, dar eficientă, antrenînd orchestra la execuţii de frumoasă ţinută.

Am apreciat cu deosebire includerea în programul dirijorului oaspete a unei lucrări româneşti de valoare unanim recunoscută — *Tripticul simfonic* de Zeno Vancea — semn al preţuirii creaţiei muzicale din ţara noastră de către acest reprezentant de marcă al artei interpretative cubaneze. Sub bagheta

lui, *Tripticul* şi-a dezvăluit odată mai mult virtuţile expresive, incluse într-un text muzical concis, cu o tematică pregnantă şi o orchestraţie transparentă. In mod deosebit s-a impus execuţia *Marşului final,* datorită ritmicii sale incisive, şi a dinamismului său plin de antren.

Programul a cuprins şi o primă audiţie bucureşteană a unei lucrări cubaneze de José Ardevol, intitulată *Mişcare simfonică,* în realitate partea introductivă a unei ample creaţii vocal-simfonice cu caracter programatic, care-şi propune să evoce dramaticele evenimente de la Playa Girón, moment de seamă din istoria Cubei revoluţionare. Folosind o orchestră de vaste dimensiuni (peste 100 de persoane, cu cvadruplă sau cvintuplă distribuţie la suflători şi 11 persoane la percuţie), José Ardevol sugerează pentru început tensiunea latentă care domneşte în rîndurile luptătorilor, pentru a ilustra apoi desfăşurarea bătăliei, încheiată prin victoria forţelor armate populare împotriva invadatorilor contrarevoluţionari. Datorită amplelor mijloace puse în acţiune, fresca sonoră nu este lipsită de putere evocatoare, deşi substanţa muzicală propriu-zisă pare pe alocuri discutabilă sub raportul consistenţei.

Din repertoriul universal, programul a cuprins *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră* de Saint-Saëns şi *Simfonia nr. 4* de Ceaikovski, ambele lucrări străbătute de puternice efluvii romantice. Solistă în concert a fost Sofia Cosma, ca întotdeauna o interpretă viguroasă, îmbinînd forţa percutantă cu precizia ritmică şi cu finisajul superior al execuţiei, elemente indispensabile unui pianist care abordează acest opus de mare virtuozitate şi strălucire. Acompaniamentul a fost în general corect, cu unele decalaje în *Final,* unde vioiciunea tempo-ului a ridicat probleme de sincronizare între dirijor şi solistă.

Peisajul sonor ceaikovskian a fost restituit de Gonzalez Mantici cu o vădită înţelegere a trăsăturilor sale specifice. Evitînd cu grijă orice alunecare pe panta unui sentimentalism desuet, maestrul cubanez s-a ferit totodată şi de căderea în extrema

opusă a unei uscăciuni străine spiritului lucrării. A fost, sub acest aspect, o execuţie echilibrată, dovedind un gust artistic ferm conturat. Cît priveşte reliefarea detaliilor arhitectonice şi a construcţiei în ansamblul ei, interpretarea a avut unele carenţe, părînd mai degrabă axată pe valorificarea contrastelor dinamice şi a momentelor de mare intensitate expresivă. Am apreciat, pe de altă parte, fineţea şi cursivitatea impregnate de dirijor *Scherzo-ului* simfoniei, pagină de înaltă dificultate tehnică, care cere corzilor să realizeze o mare bogăţie de nuanţe, cîntînd tot timpul *pizzicato* şi într-un tempo viu. Meritul a aparţinut aci în egală măsură compartimentului de coarde al orchestrei (concertmaestru Radu Zvorişteanu), mereu mai omogenizat de la un concert la altul.

EDGAR ELIAN

Grupul folcloric jugoslav „France Marolt"

Grupul folcloric *France Marolt*, aparţinînd universităţii din Lubliana, ne-a prezentat un buchet de dansuri din folclorul atît de divers şi original nu numai al slovenilor dar şi al celorlalte popoare jugoslave.

Ca o trăsătură comună, am notat caracterul de autenticitate al tuturor dansurilor. Există o simplitate şi o puritate nativă pe care le-am deslușit la fiecare dans.

Spectacolul a fost deschis cu *Dansurile din Posavina*. La început fetele se prind în horă, fără flăcăi. În timp ce se rotesc cu paşi mărunţi şi repezi ele cîntă, uneori pe două voci, acompaniate de o formaţie instrumentală redusă la două chitare, două mandoline, un acordeon şi un violoncel cu trei coarde. Flăcăii se ţin pe lături, căci dansul exprimă voinţa fetelor de a-i ţine pe băieţi la distanţă... Dar apoi aceştia sînt acceptaţi. Intră în joc şi îşi aleg perechea. Mişcarea e foarte vioaie. De remarcat portul bărbătesc, în cămăşi şi pantaloni albi strînşi la gleznă cu nişte cordele. Flăcăii execută apoi sărituri individuale cît mai înalte.

Tot slovene au fost şi dansurile din Bela Krajina, regiune de bogată tradiţie care a fost bine păstrată. Dansul pare o promenadă lentă, apoi mişcarea se mută într-un dans de cerc. Simplitatea costumelor, exemplară, impresionează plăcut. Flăcăii au pantalonii largi, cu franjuri la bază, care le dau multă originalitate. De remarcat faptul că dansurile s-au desfăşurat, fără muzică, pe simplul suport ritmic, bine ţinut, al paşilor. Această absenţă a muzicii, tăcerea solemnă în care se mişcă dansatorii, are ceva arhaic şi straniu. Cînd fetele intră în cerc în alternanţă cu flăcăii care conduc acea roată dansantă, ele sînt purtate pe sus, cu putere, vijelios.

Hora Şopilor (a păzitorilor de cai) este un joc din sud, de la frontiera Serbiei cu Bulgaria, în partea Macedoniei. Bărbaţii se prind de brîurile lor late şi execută flexiuni ale picioarelor şi sărituri de o mare exigenţă care vor să sugereze anumite mişcări cabaline.

Într-un port splendid au apărut fetele şi flăcăii din Bosnia, în hora lor veche, din regiunea oraşului Glamoc. Dansul (un Kolo) figurează alegerea viitoarei mirese. Tinerii se întrec în a-şi dovedi însuşirile... dansante. Hora se desfăşoară nu pe muzică, absentă, ci pe ritmul marcat cu vigoare de flăcăi şi clinchetul salbelor, al podoabelor fetelor. Unul dintre tineri comandă jocul care se accelerează frenetic. Este un exemplu de energie şi măiestrie populară.

A apărut interesant apoi dansul *Bunecilor*, croaţi care trăiesc în Voivodina. Somptuozitatea fustelor de mătase înflorate ale fetelor e cu totul atrăgătoare, dar neţipătoare. Flăcăii au un soi de zurgălăi la cizme, ca un fel de pinteni. Jocul e săltat şi bine ritmat. Muzica are unele plăcute indecizii tonale de major-minor.

De o deosebită originalitate s-a dovedit dansul *Slavonsko Kolo* în care băieţii execută o coregrafie populară cu totul neobişnuită ; rămînînd pe loc, ei execută individual sărituri şi tremurături ale corpului numai în sens vertical. Fetele în costume pitoreşti, au coroniţe de flori pe cap ; dansează în cerc.

Unele dansuri au o origine magică, rituală (ca şi „drăgaica" noastră de pildă). Ea se confirmă în *Dansurile din Gorenjsko*, caracterizate prin bătăi imperative din picior. Flăcăii, cu cizme înalte îşi dovedesc măiestria dansînd, uneori, cu un vas de pămînt pe cap. Perechile se petrec unele pe sub mîinile întinse ale altora. Muzica în trei timpi, e asemănătoare unui laendler.

Menţionăm de asemenea *Dansurile din Prekmurje*. Sînt dansuri de muncă, dansuri de breaslă ; dansatorii mimează, de pildă, munca cizmarilor. Dansul torcătorilor — specific locului — se distinge printr-o seamă de agilităţi. În cadrul acestor dansuri s-a jucat şi o „periniţă".

Au avut loc şi două-trei divertismente muzicale. O muzică ţărănească, la cele cîteva instrumente amintite. Întreg spectacolul de cea mai autentică artă populară, simplă, curată, neîntinată de influenţe străine, a fost cu totul atrăgător. Exprimăm aprecierile noastre cele mai bune coregrafilor dr. Ivan Ivancan, Mirko Ramovs, Marija Sustar, Igor Pobegejlo, Milica Iljin, Marijan Kralj, Vaso Popovici, ca şi aranjamentelor muzicale realizate de Toncko Marolt, Julijan Strajnar precum şi conducerii artistice (Toncko Marolt şi Mirko Ramovs). Spectacolul grupului folcloric din Lubliana a strălucit prin naturaleţe şi autenticitate, prin simplitatea-i cuceritoare. El a reprezentat un minunat exemplu împotriva stilizărilor excesive în dansuri şi în port care nu o dată şi-au făcut loc pe scenele de pretutindeni.

J. — V.P.

Cvartetul danez

Cvartetul danez reprezintă un exemplu elocvent al rezultatelor la care se poate ajunge în domeniul interpretării cvartetelor de coarde, atunci cînd membrii formației se dedică vreme îndelungată acestei activități, după ce au preluat — în mod individual și colectiv — experiența unor muzicieni de reală valoare. Aflați astăzi la o vîrstă de 37 pînă la 45 de ani, cei patru instrumentiști danezi care colaborează de două decenii în cadrul micului lor colectiv, au la bază studii superioare la Conservatorul din Copenhaga, urmate de studii de specializare cu personalități de prestigiu : Arne Svendsen, vioara cu Paolo Borchiani din „Cvartetul Italian" ; Palle Heichelmann, vioara a II-a, cu Mihail Vaiman la Leningrad ; Knud Frederiksen, violă, cu Vadim Borisovski la Moscova, iar Pierre René Honnens, violon cel, cu André Navarra la Paris. În plus, întregul grup a beneficiat de îndrumările lui Joseph Calvet, întemeietorul vestitului cvartet ce-i poartă numele, și s-a perfecționat alături le Cvartetul Italian și de Cvartetul Erling-Block.

În asemenea condiții, nu este de mirare că cei patru instrumentiști danezi au pînă în prezent la activul lor peste două mii de concerte în toată Europa și în S.U.A., pe lîngă participări la o seamă de festivaluri internaționale și numeroase înregistrări pe discuri, unele dintre ele distinse cu „Grand prix du disque". Luat cu începere din 1969 sub obladuirea statului danez, Cvartetul întreprinde de asemenea și o vie activitate didactică de specialitate, alături de o prezență susținută în școli și licee, unde militează în mod concret pentru formarea unui nou public al manifestărilor de muzică de cameră.

Este, cu alte cuvinte, un colectiv care activează pe planuri foarte variate în favoarea nobilului țel al răspîndirii gustului pentru cvartetele de coarde, domeniu în care există o vastă literatură, semnată de cei mai iluștri compozitori din istoria muzicii, de la Haydn și pînă la reprezentanții diverselor curente ale muzicii contemporane.

Dorind pesemne să demonstreze această realitate, *Cvartetul danez* și-a început concertul cu o lucrare de Haydn *(Cvartetul op. 74, nr. 3),* pe parcursul căreia a dovedit în mod convingător calitățile sale de omogenitate și de generozitate sonoră, mai ales că acest opus haydnian constituie un test nu lipsit de dificultate : cere ca instrumentiștii să fie auziți toți laolaltă și în același timp, fiecare în parte.

Un examen și mai pretențios l-a constituit apoi *Cvartetul nr. 7 în Fa major, op. 59 nr. 1,* de Beethoven, primul din ciclul celor trei cvartete „Razumovski".

Am avut aci surpriza să constatăm că cei patru instrumentiști danezi nu corespund cîtuși de puțin imaginii — probabil de origine livrescă — pe care ne-am făcut-o despre muzicienii nordici ca interpreți de mare sobrietate, înzestrați cu un temperament „rece". În cazul de față, interpretarea a fost pasionată, plină de căldură și de energie, sonoritatea căpătînd chiar, în unele pasaje de mare vigoare, o oarecare asprime. Întreaga lucrare a fost străbătută de o înflăcărare juvenilă — ce e drept, uneori puțin exterioară —, de brio instrumental și de vervă, discursul muzical circulînd în același timp de la un instrument la altul (mai ales în partea a doua, *Allegro vivace e sempre scherzando)* cu o deplină dezinvoltură și precizie.

Între cele două cvartete clasice, oaspeții danezi au inclus prima audiție a unei lucrări de compatriotul lor Poul Rovsing Olsen, compozitor de vîrstă matură, fost elev al Nadiei Boulanger la Paris, în prezent etnomuzicolog la Arhivele de Folclor din Copenhaga. *Cvartetul* său *nr. 2,* scris în 1968—1969 și dedicat acestei formații, folosește un idiom modern care-și trage aparent obîrșia de la Bartók, el însuși un pasionat etnomuzicolog. Alcătuită din două părți extreme, amplu dezvoltate, care încadrează o parte mediană concisă, ca un simplu intermezzo, lucrarea parcurge pentru început o tensiune mereu crescîndă pînă la un punct culminant ; apoi, brusc, totul se rupe, pentru ca după o pauză generală sfîrșitul primei părți să instaureze o atmosferă de calm. Printr-o concepție dominată de principiul simetriei, partea a treia — care urmează după intermezzo-ul central — urmărește aceeași curbă de tensiune, cu deosebirea că ambianța este pigmentată cu elemente de pulsație ritmică, realizate prin mijloace variate (corzi în *pizzicato,* lovituri *col legno* cu arcușul, bătăi cu palma peste cutia de rezonanță a instrumentelor), uneori însă cu funcție mai mult decorativă. *Finalul* se încheie din nou brusc, neașteptat, surprinzînd publicul. În general, o lucrare de frumoasă ținută, prezentată de *Cvartetul danez* cu o simpatie evidentă și cu un accent de spontaneitate deosebit de atractiv.

E. E.

Muzică din Renaştere şi Baroc pe scena Filarmonicii

O iniţiativă în adevăr admirabilă, una din cele mai interesante şi utile întreprinse în ultima vreme de Filarmonica bucureşteană, o constituie, desigur, organizarea ciclului de concerte foarte general intitulat „Muzică de epocă"; este un ciclu ce tinde să readucă din paginile antologiilor, ale tratatelor de istorie a muzicii o întreagă savoare sonoră cvasi-picturală a muzicii Renaşterii europene, raţionalismul constructiv al creaţiilor reprezentative ale Barocului muzical. Dar în plus, este vorba de antrenarea — în cadrul acestei unice acţiuni — a unor colective de interpreţi, de solişti, a unor formaţii ce au deja o îndelungată experienţă şi realizări însemnate în promovarea muzicii acestor perioade de mult apuse.

Primul concert dedicat creaţiilor compozitorilor franco-flamanzi, a păstrat acea notă a ineditului sonor, datorat în mare parte utilizării instrumentelor de epocă chemate să releve universul îndepărtat al lucrărilor lui Machault, Binchois, Josquin des Près sau Jakob Obrecht şi Jan Ockeghem. Formaţia camerală condusă de Ludovic Bacs are meritul deosebit de a fi reţinut nu numai litera dar şi spiritul acestei muzici a cărei caligrafie estompată, de esenţă modală, poartă pecetea unei evocatoare patine a timpului. Corurile de flaute, cele de viole alternează în modul cel mai elastic cu acele ansambluri atît de versatile în care. cu secole în urmă, o vioară era înlocuită cu o trompetă sau invers; căci — trebuie neapărat subliniat — o parte însemnată a muzicienilor membri ai ansamblului, mînuiesc cu dezinvoltură, foarte firesc, un număr diferit de instrumente. Desigur, mînuirea acestora este destul de dificilă, pe cît de dificilă este şi obţinerea intonaţiei juste a sonorităţii individuale — foarte firave, ca şi a celei de ansamblu. Sînt probleme importante pe care melomanul din stal le sesizează mai puţin sau, cel mult, le intuieşte, probleme pe care instrumentiştii ansamblului le-au rezolvat într-un mod cu totul meritoriu, graţie dăruirii în cînt, acelei bucurii interioare — simple dar atît de preţioase — de a face muzică.

Nu trebuie să mai amintesc faptul că formaţia *Concertino* deţine actualmente — în viaţa noastră muzicală — un binemeritat loc; programele fiecărei apariţii denotă investigaţii atente, minuţioase, în literatura muzicală a Barocului, interpretarea propriu-zisă a dobîndit în ultima vreme mai mult relief şi în special supleţe stilistică. În plus, membrii formaţiei au dobîndit darul de a crea o atmosferă camerală autentică, un climat spiritual în care preţioasele bijuterii sonore ale Barocului ne sînt actualizate cu multă căldură şi devoţiune în cînt. Căci, fără a urmări reconstituirile de tip muzeal — interesante şi acestea atunci cînd sînt făcute cu gust — grupul *Concertino* tinde să fixeze o privire, să lumineze o epocă de muzică, tocmai pentru a ne apropia, pentru a readuce în prezent creaţia de cameră — imensă şi încă prea puţin cunoscută — a preclasicismului.

De data aceasta, o seară de muzică aparţinînd compozitorilor din şcoala italiană a Renaşterii tîrzii şi Barocului, ne-a permis audierea creaţiilor datorate unor compozitori mai puţin cîntaţi în sălile noastre de concert. Giovanni Croce, Felice Anerio, Carlo Farina, Tomaso Giordani, Antonio Sacchini, Benedetto Marcello şi alţii, alături de Arcangelo Corelli sau Antonio Vivaldi, sînt nume ce ilustrează în chip magistral o epocă de mare strălucire a civilizaţiei europene. Demnă de remarcat îmi pare şi diversitatea genurilor prezentate: canzone, dansuri de epocă, sonate, trio sonate, un concert „a cinque", toate etalînd acelaşi echilibru static, aceeaşi cuviinţă şi preţiozitate a rostirii muzicale, fie că este vorba de prospeţimea ingenuă a monodiilor acompaniate sau de aspectul laborios al polifoniei tonale instrumentale.

Interpretarea însăşi nu a tins să releve — cu rare excepţii — străluciri solistice; cea mai preţioasă realizare a ansamblului a apărut a fi tocmai conturarea firească a atmosferei camerale specifice genurilor. Flautistul Virgil Frîncu este tipul de interpret dotat cu o excepţională intuiţie a stilului, cu un simţ al proporţiilor juste ale frazei, al conturării ei impecabile. Iar şuflul generos şi diferenţiat permite interpretului reliefarea pregnantă dar neostentativă a volumelor, a culorilor timbrale într-o *Sonată* de Corelli sau într-un *Trio* de Giordani.

Foarte metodic şi scrupulos în acţiunile sale, violonistul Adrian Semo aduce în ansamblu elementul de coeziune, de raţională ordonare a discursului muzical iar violistul Otto G. Roth etalează o participare camerală marcată de căldura, de precizia tonului, de inteligenţa expunerii. Deţinînd rolul important de susţinere sonoră, violoncelistul Tiberiu Ungureanu părăseşte însă în mod vizibil cadrul discret cameral atunci cînd este vorba de propriile intervenţii solistice. Am apreciat, de asemenea, la clavecinistul Nicolae Licareţ, precizia ritmică ordonatoare, simţul proporţiilor, bunul gust în alegerea timbrelor; rămîne salutară şi demnă de urmat ideea ca programul de sală — comentariul şi explicaţiile asupra muzicii executate — să fie scris de interpreţi înşişi. Este o sarcină de care Nicolae Licareţ s-a achitat pe deplin. Exprimarea unor opinii personale asupra muzicii executate, ar crea publicului noi revelaţii venite să întărească sensul actului interpretativ întreprins pe scena de concert.

Concertul orchestrei de cameră „Bucureşti"

Ceea ce impresionează în primul rînd, în momentul de faţă, în interpretările formaţiei *Bucureşti* este virtuozitatea de ansamblu de bună calitate, unită cu un ton de partidă generos, bine timbrat, maleabil; *Preludiul*, *Aria* şi *Presto* de Benedetto Marcello, au probat pe deplin aceste calităţi. Se înţelege că, dispunînd de asemenea resurse, *Simfonia nr. 85* de Haydn ne-a apărut nu numai strălucitoare, clară în

luminozitatea ei, dar ceea ce este mai preţios, foarte spirituală şi dinamică, etalînd o frazare subtilă, logic expusă. Sînt calităţi pe care le-am putut urmări şi în execuţia *Divertismentului* de Mozart, avenit ca dezinvoltură şi transparenţă sonoră. Vibraţia coloristică a tonului, o logică expresivă a întrebuinţării tempoului, a agogicii a apărut şi în execuţia celebrei piese *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu.

Violonistul Ion Voicu rămîne şi astăzi tipul de interpret virtuoz a cărui strălucire sonoră a tonului, a cărui agilitate poate să entuziasmeze ; faptul devine cu atît mai preţios cu cît este vorba de un concert preclasic — cum este cel intitulat *Iarna* din ciclul *Anotimpurile* de Vivaldi — ale cărui jerbe eclatante de sunete sînt rostite firesc, fiind integrate funcţional ansamblului. Şi rămînem convinşi că odată cu stabilizarea frazării părţilor solistice în tempourile lente, dar mai ales cu echilibrarea — din punct de vedere stilistic — a dinamicii în evoluţiile ansamblului (în piesele de repertoriu preclasic), formaţia *Bucureşti* va cîştiga o nouă şi importantă etapă în afirmarea ei muzical-artistică.

DUMITRU AVAKIN

Festival Haydn

„Marii clasici" (şi preclasici) sînt departe de a-şi epuiza gloria şi seducţia — dacă ne este îngăduit să spunem astfel — pe care o exercită asupra celor mai mulţi iubitori ai muzicii. O seară Haydn la Radiotelevizione a demonstrat-o, dacă mai era nevoie : sala a fost arhiplină.

Realitatea e că Haydn rămîne unul din acei „monştri sacri" în faţa cărora majoritatea melomanilor se descoperă. A scris, cum se ştie, enorm. Compozitorul s-a criticat pe sine în această privinţă. În ziua în care a fost prezentat regelui George al III-lea al Angliei, acesta i-a spus, ca un compliment, *„Doctor Haydn, aţi compus mult"*, la care el i-a răspuns cu o sinceră modestie : *„Da, sire, ceva mai mult decît ar fi fost înţelept"*.

Trebuie să convenim că fie şi... numai 104 simfonii, reprezintă — fără celelalte opere şi capodopere — o cifră uriaşă. Antonio de Almeida a prezentat patru dintre acestea, scrise în ultima perioadă de creaţie. Toate, purtînd amprenta puternică a autorului şi cuprinzînd aceleaşi mişcări : un *Adagio* iniţial, urmat de un *Allegro*, un *Andante* sau *Adagio*, *Menuet* şi un *Final vivace* sau un *Presto*.

Dirijorul Almeida a prezentat *Simfonia no. 92 în Sol major, Oxford*, cu o mare fineţe, cu accente ferme şi precise, bine marcate, totul cu o mare limpezime, căci Haydn ca şi Mozart, cere o desăvîrşită diferenţiere a execuţiei detaliilor. Cornii au sunat just şi frumos în pasajele lor din *Menuet*.

În *Simfonia no. 97 în Do major*, dirijorul s-a afirmat pe latura exprimării muzicii lui Haydn nu atît de romantică şi delicată cît viguroasă, stenică şi, uneori, chiar dramatică. A imprimat de pildă variaţiilor din *Andante* o intensitate sonoră sporită la viori care au cîntat aproape tot timpul *sul ponticello*. Nu ştim dacă Haydn a scris aşa, dar sonoritatea s-a evidenţiat cu putere, conferind mişcării multă energie. În final a realizat contraste expresive, dar execuţia, în genere, nu a mers pe această linie ci mai degrabă pe aceea a păstrării unor nuanţe dinamice mijlocii.

În simfonia nr 101 Ceasornicul dirijorul a făcut o introducere gravă ; (această gravitate se pare că ar dori să o afle cît mai des în operele compozitorului). Tempo-ul în *Andante*, ca şi tic-tac-ul său evocator a fost de o precizie metronomică şi uşor accelerat, în tot cazul foarte sugestiv. Sugestiv a fost redată şi *Simfonia no. 104 în Re major „Cimpoiul"*. În finalul *spirituoso* cornii şi violoncelele au evocat bine, cu pedala lor, isonul cimpoiului, de unde şi numele lucrării, inspirată poate, de cîntul cimpoaielor scoţiene, pe timpul şederii compozitorului în Anglia.

De Almeida este un temperament latin, foarte însufleţit, entuziast, capabil să dinamizeze orchestra — ceea ce a şi reuşit.

A fost o audiţie Haydn de indiscutabilă calitate iar orchestra a răspuns aşa cum doar la dirijorii competenţi şi talentaţi răspunde.

J.—V. P.

„Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz

Prezentarea în sala de concert a marilor lucrări vocal-simfonice din literatura universală este un act de cultură, indispensabil oricărei acţiuni ce vizează educaţia în formarea publicului. Filarmonica George Enescu continuă şi în această stagiune promovarea celor mai reprezentative pagini aparţinînd unor diverse perioade stilistice, unor compozitori intraţi definitiv în patrimoniul culturii mondiale.

Suflul muzicii berlioziene, desfăşurat pe spaţii largi, înrobit de fabulos şi de fantastic, a căutat în drama lui Goethe lupta între forţe diametral opuse care să-i înlesnească muzica pe care el o simţea şi pe care, de altfel, o scria indiferent de tema literară abordată. Dacă declară în *Memorii: Faust m-a fascinat, l-am citit fără încetare, la masă, la teatru, pe stradă, peste tot"* nu înseamnă că admirabilul text depăşea faza de simplu pretext, dovadă intervenţiile pe care le operează împreună cu prietenul său Gandonnière, intervenţii ce reduc substanţial sensurile dramei.

Berlioz, avînd forţă dar lipsit de adîncimea necesară pentru a crea o capodoperă, oferă posterităţii o pagină realmente interesantă în ce priveşte evoluţia sa, dar prea puţin marcantă în raport cu ceea ce se găseşte implicit şi explicit în drama lui Goethe.

Alegerea sa într-un concert simfonic, oricum necesară şi binevenită sub aspect informaţional, este totuşi un act de curaj pentru că oricînd comparaţiile, mai ales fiind vorba de o lucrare cu text (şi încă după ce text!) se interpun audiţiei.

Mircea Basarab, semnatar al atîtor prime audiţii din creaţia autohtonă şi universală, maestru al gradaţiilor şi al detaliului, şi-a ales o echipă de prim ordin: Emilia Petrescu — soprana cu voce ce se acordă oricărei lumi stilistice şi cu puritate de instrument; Florin Diaconescu — recent aplaudat pentru remarcabilul său debut în *Hamlet* de Pascal Bentoiu; Gheorghe Crăsnaru — a cărui ascensiune impresionantă într-un timp relativ scurt ne face să ne gîndim la un viitor strălucit, şi Alexandru Voinescu, din păcate ieşit din forma vocală absolut necesară unei scene de concert.

Orchestra Filarmonicii, din rîndul căreia am relevat cu fiecare prilej excelentul grup al coardelor, se găseşte într-un îmbucurător reviriment, amintindu-ne de strălucirea şi acurateţea cu care a uimit, cu ani în urmă, publicul multor centre muzicale de prestigiu.

Din păcate despre cor, pregătit de Vasile Pîntea nu putem spune prea multe lucruri, neglijenţa totală a dicţiei prejudiciind pînă şi realelor momente în care suna bine şi omogen.

În concluzie, un concert care s-a impus atenţiei publicului dar, din păcate, cu o lucrare asupra valorii căreia ne menţinem rezervele.

M. M.

Recital Demetriad

Pianistul Alexandru Demetriad a prezentat anualul său recital în faţa unui public — destul de numeros —care îi apreciază talentul şi munca.

Muzica pe care o preferă interpretul este cea romantică, de mare efuzie lirică. El excelează în a cînta Brahms şi Chopin care au intrat de altfel în programul recitalului. În *Intermezzo în Mi major* (No. 4, op. 116) de Brahms am deslușit întreaga poezie nostalgică atît de caracteristică, în ciuda manierei personale a interpretului de a fragmenta discursul muzical. Este vorba de acele întîrzieri pe cîte o notă, cu impresia că visează, că trăieşte intens unele clipe pe care le-ar dori fără sfîrşit... Evident intervine o discontinuitate, o lipsă de fluenţă care nu e de natură să favorizeze prezentarea integral excelentă a piesei. După *Capriccio în sol minor* (nr. 3, acelaşi op.) redat cu însufleţire, am urmărit *Sonata în Do major, op. 1.* Lucrarea, executată mai rar, a reprezentat, într-un fel, centrul de greutate al progamului.

După primul *Allegro* tumultuos, redat cu accente puternice, în *Andantele* de inspiraţie populară (un vechi lied german) am gustat din plin farmecul învăluitor al variaţiilor pe temă, cu ecourile lor schubertiene.

Scherzo-ului i-a imprimat o anumită libertate (nici *Allegro molto,* nici *Con fuoco,* cum sună indicaţia mişcării), dar credem că a fost mai bine aşa. Totul a apărut dansant, bine marcat. A fost evidenţiată apoi, în rondo-ul final, tema refrenului (care îşi are obîrşia în aceea a *Allegro-ului iniţial* mişcarea fiind redată de data aceasta realmente *Con fuoco.*

Scurtele preludii de Jora au fost interpretate corect fiind relevabilă verva comunicată celui în Do major (Nr. 1)

Restul programului: Chopin. În *Nocturnele în fa minor op. 55* şi *Mi major op. 52,* Alexandru Demetriad s-a arătat odată mai mult demnul elev al lui Cortot. Au fost redate cu nota lor de visare specifică. Aici rubato-urile, ezitările interpretului au fost binevenite

și nu au făcut decît să confirme caracterul poetic al celor două piese.

În cele patru mazurci (plus încă două în supliment) pianistul a realizat poate mai puțin mișcarea dansantă proprie (căci și aici tempo-ul a apărut fluctuant, liber) cît minunate tablouri de gen, saturate de culoare. Căci arta lui Alexandru Demetriad rezidă îndeosebi în capacitatea sa coloristică. Tușeul său subtil și bine diferențiat, conjugat cu un joc de pedală, i-am spune savant, duce la culori deosebite, cu rezonanțe bogate de o expresivitate captivantă.

Recitalul a fost încheiat cu *Scherzo-ul no. 4. în Mi major, Op. 4.*, care (chiar dacă nu este cel mai frumos și, am spune, spectaculos, cum e de pildă al treilea în si bemol) a fost interpretat cu eleganță, fără dulcegării și cu minunate culori realizate cu bun gust, pe alocuri, aproape orchestrale.

J. — V.

Corneliu Gheorghiu
Mircea Negrescu

Alegînd pentru primul lor concert cameral cîteva lucrări de mare popularitate, cuplul alcătuit din pianistul Corneliu Gheorghiu și violonistul Mircea Negrescu s-a prezentat în fața publicului Sălii mici a Palatului cu dorința impunerii unei formații de perspectivă. Dar, dacă pentru *Sonata în Mi major, KV 380* de Mozart am constatat o concordanță oarecare a intențiilor interpretative, în *Sonata în do minor* de Beethoven ne-am putut da seama că cei doi muzicieni mai au multe probleme de rezolvat. Ne gîndim la unitatea stilului, la egalitatea participării sonore în genul duetului instrumental, la nivelarea manierelor prea deosebite de citire a textului muzical. Corneliu Gheorghiu tinde încă prea mult spre alura concertantă, Mircea Negrescu păstrînd în aceste condiții o atitudine rezervată, sobră, ceea ce face ca lucrările să apară oarecum lipsite de vibrația trăirii interpretative. Prima audiție a *Sonatei în Re major* de Corneliu Gheorghiu aparține unei preocupări a pianistului pentru concretizarea gîndurilor creatoare ivite în munca pătrunderii altor partituri interpretate. De aici, dacă fondul de idei nu este original, înclinîndu-se spre un discurs eclectic, postromantic, subliniem totodată soliditatea arhitectonicii, cunoașterea normelor de alcătuire a unei sonate. Mai atrăgătoare ni s-a părut însă *Sonata a II-a* de Roussel, unde originalitatea compozitorului francez a dinamizat și interpretarea, oferind momente de autentică muzică. După acest debut, care înseamnă bineînțeles o primă experiență publică, presupunem că prin continuarea drumului ales, prin perseverență și entuziasm, cei doi colaboratori vor reuși să atingă treptat nivelul unui duo instrumental, a cărui personalitate să joace un rol de reținut în viața concertistică românească.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Sonate

În luna noiembrie a.c. am avut prilejul audierii unui interesant și substanțial program de sonate la Studioul Conservatorului „Ciprian Popumbescu" din București. În prima parte a recitalului am putut urmări evoluția violoncelistului Aurel Niculescu, muzician cu preocupări multiple, posesorul nu numai al unei tehnici remarcabile dar și al unei gîndiri muzicale cu trăsături ce se definesc deja cu claritate. Sobru, interiorizat, Aurel Niculescu ne-a demonstrat în *Andantele Sonatei opus 102, nr. 2* de Beethoven cum, prin mijloace aș zice austere, se poate reda cu mai multă eficiență profunzimea unei muzici. Efectele exterioare, lamentările siropoase (din păcate proprii nu numai violoncelиștilor, dar însuși instrumentului în registrul corzilor înalte) au lipsit aici cu desăvîrșire, paginile beethoveniene fiind citite în profunzime și cu inteligentă înțelegere. În *Sonata opus 38* de Brahms, instrumentistul a redat esența muzicii marelui vienez de adopțiune, alternînd cu discernămînt avînturile tumultuoase cu respiro-urile și meditațiile lirice. Pianista Elena Cosma a răspuns cu promptitudine și muzicalitate solicitărilor.

Partea a 2-a a recitalului, susținută de violonista Maria Mureșanu și pianistul Ovidiu Cucu ne-a prilejuit mai întîi audierea unei reușite tălmăciri a atrăgătoarei și coloratei *Sonate pentru vioară și pian* de Doru Popovici. Lucrarea, concepută într-o interesantă plastică modală, cu o bună structurare a articulațiilor de formă, a dat posibilitatea celor doi instrumentiști să-și manifeste disponibilitățile interpretative pentru muzica românească ; remarc precizia și incisivitatea cu care a fost redat *Scherzoul* precum și lirismul de calitate prezent în tălmăcirea frumosului și meditativului *Andante*. Dificila *Sonată* de C. Frank a constituit un adevărat test pentru colaborarea între cei doi tineri muzicieni. Ovidiu Cucu a reușit să creeze acea stranie atmosferă proprie primei părți, în care nostalgiile romantice se amestecă cu tentele neclare ce prevestesc impresionismul. Melodica viorii, reținută, poate chiar prea reținută uneori, a răspuns în general acestor sugestii ale pianului. Tînăra violonistă a abordat cu mai mult aplomb și participare pasajele tumultuoase și dramatice, pasaje susținute corespunzător de pian. Frazele acestuia au fost bine construite, vădind posibilități de elaborare a unor arcuri mari. În ciuda marilor dificultăți tehnice și muzicale ce le ridică lucrarea, cei doi talentați instrumentiști au reușit o performanță meritorie.

DAN BUCIU

Soprana Renée Cornea

Soprana Renée Cornea din S.U.A. (pe numele său de artistă Corenne) a susţinut şase spectacole de operă — *Boema* şi *Traviata* — la Cluj, Timişoara, Galaţi, bucurîndu-se de succese frumoase. Cîntăreaţa, născută la Bucureşti, a studiat la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" (clasa prof. Constantin Stroescu) absolvindu-l, în trei ani. Angajată, imediat după aceea, la Opera Română, a cîntat între 1951—1956 rolurile principale de soprană lirică, după care vreme de doi ani s-a perfecţionat în Italia, unde a beneficiat de o bursă de studii.

Ulterior a cîntat în operele *Carmen* (Micaela), *Boema* (Mimi), *Traviata* (Violeta), *Paiaţe* (Nedda), *Faust* (Margareta) etc. la Dublin, Trieste, New-York, Philadelphia etc.

Dirijorul Pierre Capdevielle, şeful orchestrei de cameră a Radioteleviziunii franceze, apreciind în mod deosebit înregistrarea ciclului de lieduri *Viaţă şi dragoste de femeie* de Schumann, făcută de Renée Corenne la O.R.T.F. a invitat-o să cînte în oratoriul *Santa Teodosia* de Scarlatti. Prezentarea acestei remarcabile lucrări a avut loc în sala *Grand auditorium* a Radioteleviziunii franceze, sub bagheta dirijorului André Giraud. În primăvara anului 1971 a cîntat cu succes în opera *Belfagor* de Respighi, cu orchestra simfonică a operei din New-York la Lincoln Center.

În octombrie 1970, a cîntat la Union-City (New-Jersey) cu formaţia *Garden State Opera Company*, în *Traviata*. Cu acest prilej *Hudson Dispatch* din 20 octombrie 1970 a scris între altele: *„Violetta d-nei Corenne a fost o încîntare atît pentru auz cît şi pentru ochi. Ea a impresionat auditorul prin inteligenta folosire a vocii sale lirice atît de frumoase şi atît de bine controlată. Cîtă bucurie să vezi o Violetta care să semene exact cu „Dama cu camelii" a lui Alexandru Dumas..."* Şi ne-am bucurat, fără îndoială, să vedem în ziarul amintit, titlul pe patru coloane: „O stea de la Opera din Bucureşti debutează aici".

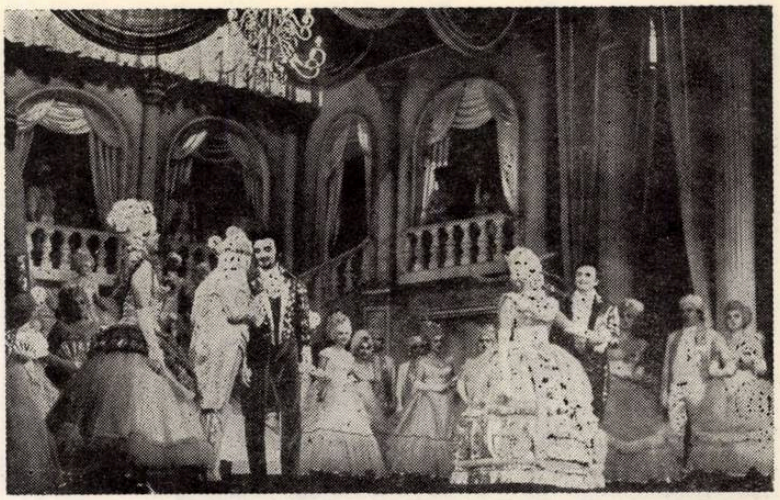
Renée Corenne a revenit pentru a treia oară în ţara sa de baştină. Vocea sa — aşa cum ne-a apărut în imprimările din spectacolele date la noi — a cîştigat şi mai mult în culoare şi căldură, în forţa expresiei. Deosebit de muzicală şi foarte studioasă Renée Corenne şi-a apropiat necontenit stilul interpretativ propriu fiecărei lucrări. Ea reprezintă cu succes şcoala noastră de canto, bucurîndu-se de excelentele aprecieri ale criticii ca şi ale unor dirijori cum sînt Antal Dorati, Carlo Maria Giulini, ş. a.

J. —V.

Premieră la Operetă
Contele de Luxemburg

Căutînd să aducă în repertoriul Teatrului de Operetă cele mai reprezentative titluri din istoria genului, artiştii bucureşteni manifestă lăudabile intenţii de perfecţionare a muncii lor. Desigur, multe lucrări au marcat date semnificative, de-a lungul ultimului secol, în afirmarea spectacolului de operetă. Unele îşi păstrează nealterată valoarea, atît ca muzică, cît şi ca dramaturgie. Este cazul unor operete ca *Voievodul ţiganilor* sau *Liliacul* de Strauss, *Pericolla* de Offenbach, *Văduva veselă*, *Ţara surîsului* de Lehar, şi multe altele, reprezentînd caracteristicile unui teatru muzical larg accesibil, în care nu sînt evitate probleme diverse ca tratare şi orientare tematică. De asemenea, opereta contemporană, şi odată cu ea *musicalul* tind spre contemporaneizarea unui gen în care anumite elemente de convenţie ar putea limita orizontul artistic şi de idei. În asemenea condiţii, ne întrebăm dacă alegerea operetei *Contele de Luxemburg* de Lehar poate răspunde exigenţelor actuale, bazîndu-se doar pe cîteva celebre arii şi refrene. Dincolo de sclipitoarea invenţie melodică a lui Lehar, care aduce nealterat parfumul unei Viene romantice (transplantate la... Paris), tematica, desfăşurarea intrigii, sfera în care evoluează personajele nu mai aparţin prezentului nici măcar prin aluzii. S-a spus deseori că povestirile cu conţi şi contese, prinţi şi prinţese de operetă sînt depăşite, că luxul de dantele şi peruci, rochii vaporoase şi sentimente artificial pasionate nu fac decît să accentueze convenţionalismul unui spectacol muzical. Iată că prin *Contele de Luxemburg* reintrăm în plină convenţie de operetă, fiind invitaţi să urmărim aventurile uneori galante, alteori licenţioase, ale unei societăţi care şi-a pierdut de mult vitalitatea. Nici măcar nu putem spune că tema obligă la reflecţie, la o atitudine de critică socială a unui timp trecut. Nu, nu este cazul. Dacă pe vremea Companiei Grigoriu, în 1910, personajele mai populau societatea cu tipuri asemănătoare, astăzi ele au dispărut şi nu credem că am dori o reîntîlnire. Aceste precizări odată făcute, nu putem nega valoarea muncii depuse, în scopul unei realizări de calitate, muzical şi scenic.

Ion Dacian, interpret a numeroase creaţii asemănătoare, are experienţa de a conduce un spectacol de gen. Cuplurile capătă unitate teatrală, scenele de ansamblu se desfăşoară armonios în limitele stilului tradiţional, comedia îşi ocupă locul cuvenit, pentru a da vivacitate anecdoticii. Cerînd costume şi decoruri adecvate acestei maniere, Ion Dacian obţine de la St. Norris şi Elena Agapie Stancu un cadru elegant, care reţine atenţia spectatorului prin somptuozitate, coloristică, funcţie teatrală. Mai puţin realizat, baletul este prea revuistic conceput, Elena Penescu Liciu dorind să aducă pe scenă dansuri de manieră clasică, fără a dispune de interpreţi cu o disciplină corespunzătoare normelor consacrate. Asistăm (mai ales în actul II) la două divertismente adăugate partiturii originale — *Bacanala* de Glazunov şi *Vals* din *Eva* de Lehar — care nu ating nici măcar nivelul



profesional acceptabil, încărcînd spectacolul cu desuetudini de prisos. O remarcă apreciativă pentru dirijorul Liviu Cavassi, capabil să mînuiască destul de suplu corul şi orchestra, în dorinţa de a asigura un suport muzical cît mai solid acestui firav *Conte de Luxemburg*.

În rolul titular, tenorul Nicolae Ţăranu pare descins din paginile îngălbenite ale vechii operete de la Alhambra. Stilul de cînt, rigiditatea actoricească nu-l avantajează. Aceeaşi impresie o lasă şi soprana Valeria Rădulescu — interpreta Angelei — vocea şi jocul nedepăşind o limită a corectitudinii. Mai vivace, ca ritm şi prezenţă muzicală, este cuplul secund, în care Constanţa Cîmpeanu aduce farmecul irezistibil al spontaneităţii sale, iar Eugen Savopol o nuanţă discretă de romantism, ponderată ca evoluţie muzicală, agreabilă ca prezenţă scenică. Elementul cel mai captivant, care aduce în sala de spectacol tonifiantul spirit al comediei, este cel al interpretării rolurilor de proză de către Nae Roman — excelent actor, pentru care trucurile nu sînt obosite de rutină — şi Tamara Buciuceanu, o autentică duenă de operetă, plină de personalitate şi haz. Rolurile episodice nu depăşesc ambianţa tuturor spectacolelor operetei noastre, situîndu-se la limita achitării conştiincioase a obligaţiilor scenice. Iată că, măcar în privinţa realizării, putem consemna cîteva elemente de valoare în această premieră care, poate pentru cei ce se mai înduioşează la vechile refrene ale bunicilor, va atrage publicul. Este necesar însă să ne gîndim şi la oamenii din timpul zborurilor cosmice, pentru a nu lăsa opereta să îmbătrînească atunci cînd are atîtea şanse de a rămîne mereu tînără.

Gr. C.

● În cursul anului 1971, Institutul de Etnografie şi Folclor al Academiei Republicii Socialiste România a avut o intensă participare la diverse întîlniri internaţionale de specialitate. Astfel : Tiberiu Alexandru (comunicarea „Modul de învăţare a unui instrument muzical, naiul“ la Congresul anual al IFMC — Jamaica, august 1971); Ghizela Sulităeanu (comunicarea „Aspecte ale cîntecului miresii la popoarele român şi macedonean“ la Simpozionul Festivalului Folcloric Balcanic — Ohrid, Jugoslavia, iulie 1971 ; participare la Seminarul de pedagogie şi psihologie a muzicii după metode funcţionale — Vis, Jugoslavia, iulie 1971) ; Iosif Herţea (comunicarea „Elemente structurale de gen şi rolul lor în păstrarea tradiţiei“ — în cadrul deplasării pentru schimb de experienţă, la Sofia, Bulgaria, august 1971) ; Adrian Vicol (comunicarea „Tipuri melodice ale epicii populare româneşti“ — în cadrul deplasării pentru schimb de experienţă, la Belgrad, Jugoslavia, septembrie 1971); Corneliu Dan Georgescu (comunicarea „Metoda de cercetare pe teren a Institutului de Etnografie şi Folclor din Bucureşti. Studiul melodiilor de dans“ la Al doilea seminar internaţional de etnomuzicologie, organizat de Academia Slovacă de Ştiinţe — la Moravany, Cehoslovacia, noiembrie 1971).

Lidia Cristian

După o lungă şi chinuitoare suferinţă, a încetat din viaţă în dimineaţa zilei de 21 noiembrie, eminenta muziciană Lidia Cristian, pianistă de prestigiu, excelentă îndrumătoare a tinerelor noastre talente.

Născută în anul 1912 la Bucureşti, a început foarte de timpuriu studiul pianului, fiind îndrumată de mama sa, Sofia Degen, pianistă şi compozitoare, elevă a lui Gavriil Musicescu. Admisă de la vîrsta de 7 ani în Conservator, care pe atunci avea o cu totul altă organizare, peste trei ani este primită la clasa profesoarei Constanţa Erbiceanu, sub îndrumarea căreia absolvă şcoala, în anul 1930, obţinînd premiul „Poenaru-Căplescu", ce se atribuia prin concurs. Imediat după terminarea studiilor în ţară, pleacă la Paris. Este admisă la „École Normale de Musique", unde studiază la clasa lui Alfred Cortot, ilustrul pianist francez şi sub supravegherea lui Lazare Lévy şi a doamnei Bassecourret de Géraldy, pedagogi de mare prestigiu. Are ca profesori şi pe Alexanian, la muzică de cameră, Nadia Boulanger şi Paul Dukas (istoria muzicii şi forme muzicale). După un an i se acordă „Diplome d'exécution", iar în 1933 obţine „licenţa de concert". Fusese foarte apreciată în această şcoală, susţinută mai ales de către Alfred Cortot, care urmărea să opună „conservatorismului" pe care îl arbora Conservatorul Naţional de la Paris, o orientare mai nouă, mai puţin îndreptată spre trecutul muzicii. În timpul studiilor, apare la Paris în repetate rînduri pe estrada de concert a şcolii, fie ca solistă, fie în calitate de colaboratoare a clasei de cor a profesorului Felix Raugel, cu prilejul prezentării unor lucrări preclasice sau moderne, în primă audiţie. După terminarea studiilor, concertează în cîteva oraşe din Franţa şi Belgia, cu un deosebit succes. Lazare Lévy scria despre fosta sa elevă : *„Sonoritatea sa este una dintre cele mai emoţionante din cîte mi-a fost dat să aud. Hotărîrea şi puritatea jocului, elocvenţa sa, relevă pe artistul rasat"*. Este o caracterizare succintă, care încadrează de minune calităţile artistice ce s-au menţinut de-a lungul întregii sale cariere.

Primul recital dat în ţară în anul 1934 cuprindea în program : *Sonata op. 110* de Beethoven, *Preludiu, Choral şi Fugă* de Franck, *Gaspard de la nuit* de Ravel şi *Variaţiunile „Weinen, Klagen"* de Liszt. Încă de la acest recital se stabiliseră coordonatele unor manifestări muzicale de mare exigenţă, de înaltă artă ce îi vor caracteriza întreaga activitate solistică de mai tîrziu. Debutează apoi sub bagheta lui Ion Nona Ottescu, cu orchestra Radio şi la Filarmonica din Bucureşti, a cărei solistă avea să devină în anul 1950. În avîntul pe care îl ia viaţa noastră muzicală după 23 August 1944, apare în cadrul concertelor simfonice ale acestei instituţii şi a orchestrelor filarmonice din ţară, a orchestrei Radio, în emisiuni ale Radiodifuziunii, cîntînd sub bagheta unor dirijori de prestigiu: George Enescu, George Georgescu, Constantin Silvestri, Th. Rogalski, Alfred Alessandrescu. Alături de George Enescu interpretează în concerte de muzică de cameră, sonate de Bach, Beethoven, Schumann, Brahms. *„Lidia Cristian est une pianiste de grande classe. C'est une musicienne qui possède tous les éléments nécessaires à un vrai artiste"* — avea să scrie Enescu după concertele în care au colaborat.

Turneele pe care le face peste graniţă îi aduc o seamă de elogii pe care presa le consemnează în cei mai laudativi termeni. În anul 1947 este trimisă în R. P. Bulgaria, apărînd ca solistă în concerte dirijate de Saşa Popov. În 1949 întreprinde un turneu în R. P. Polonia, unde cîntă la Varşovia, Cracovia şi Gdansk. Lungul turneu pe care îl face în China în anul 1955, unde susţine 11 recitaluri în principalele oraşe şi centre culturale, stîrneşte peste tot entuziasm, pe care presa îl consemnează cu neasemuite elogii, subliniind *„sonoritatea poetică a pianului"* sau *„interpretarea perfectă a sonatelor de Beethoven"*. Ultimul turneu a fost acela din anul 1963 în Cehoslovacia. Dacă vom cerceta programele, un număr impresionant de recitaluri şi concerte au constituit munca sa de o viaţă pe tărîmul artei, la care trebuie adăugată şi activitatea pedagogică. În anul 1950 fusese numită profesoară de pian la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", îndrumînd timp de două decenii cu o înaltă capacitate tinere talente, care şi-au arătat mai tîrziu măsura posibilităţilor artistice.

Repertoriul său, deşi foarte larg, mergînd pînă la muzica zilelor noastre, marca afinităţi pentru Beethoven ; cele trei concerte (nr. 1, 3 şi 4) pe care le interpreta ca şi ultimele sonate de Beethoven constituie ponderea, atunci cînd se încearcă definirea tipologiei unui artist autentic. O sonoritate niciodată aspră, chiar în cele mai ample secvenţe, un legato

de esența jocului beethovenian, o concentrare a expresiei care ne face să ne gîndim la Busoni cu al său „rafinament al economiei de mijloace", pe care îl consideră suprema artă, o conducere simplă și firească a frazei, care nu era decît rodul unei îndelungate chibzuiri, o putere de convingere a auditorului, care simțea că altă soluție interpretativă ar fi parcă imposibilă — iată aspecte ale unei arte ce-i conferă artistei dispărute un profil unic. A considerat actul interpretativ ca o manifestare de mare răspundere. Munca sa înaintea oricărei apariții în fața publicului era acerbă. Dorea să dea tot ce are mai bun în adîncul sufletului. Așa făcea și cu studenții pe care îi îndruma nu numai cu competență de pedagog, dar cu autoritatea unui autentic muzician. A căutat și a izbutit să ridice nivelul artei noastre pianistice.

Viața modestă de muncă și strădanii spre desăvîrșire a Lidiei Cristian parcă ar fi întruchiparea cuvintelor lui Beethoven, pe care îl înțelegea atît de minunat: *„Trebuie să te jertfești, trebuie necontenit să jertfești artei toate nimicurile vieții"*.

THEODOR BĂLAN

Nelu Danielescu

La 16 noiembrie 1971 a încetat din viață compozitorul ploieștean Nelu Danielescu.

Născut la 28 ianuarie 1919, în Ploiești, Nelu Danielescu a urmat calea părintelui său, compozitorul Ioan Cr. Danielescu, devenind un reprezentant al vieții muzicale din acest centru al țării. A creat piese în genul romanței: *De ce nu vii, cînd castanii înfloresc, Mi-e dor, La poarta amintirii,* ultima fiind premiată la cea de a IV-a ediție a Festivalului și Concursului *Crizantema de aur* de la Tîrgoviște.

Prin moartea lui Nelu Danielescu, estrada ploieșteană pierde pe unul din principalii săi animatori, autorul atîtor melodii de succes *(Ploieștiul meu drag, Unde curge Prahova* etc.), pe dirijorul de orchestră entuziast și competent.

Note

● Orchestra Simfonică din Chicago a concertat, pentru prima oară în afara continentului american, la Edinburgh (Usher Hall), în cadrul festivalului internațional din septembrie 1971.

● Tot în cadrul Festivalului Internațional de la Edinburgh, din septembrie 1971, Deutsche Oper din Berlin a prezentat o operă inedită: *Melusine* de Reimann.

● Orchestra Națională a Scoției a împlinit 21 ani de activitate. La pupitrul său s-au succedat dirijori de seamă ca Adrian Boult, William Walton, Charles Groves, Edo de Waart, Alexander Gibson și Gary Bertini (ultimii doi fiind și directorii formației). Repertoriul orchestrei este bogat și variat. Printre lucrările compozitorilor scoțieni, prezentate în ultimul timp, se numără *Concertul pentru orchestră* de Thea Musgrave și uvertura *„Tîrgul Sfîntului Bartolomeu"* de Iain Hamilton. Orchestra are o agendă încărcată în acest an: turnee în Austria, R. F. a Germaniei, Elveția, concerte la Royal Festival Hall din Londra și reprezentarea Tetralogiei wagneriene la Opera scoțiană.

● Sir Arthur Bliss a împlinit vîrsta de 80 ani. În luna februarie 1972 opera sa *Olimpienii* (pe un libret al lui J. B. Priestley) va fi reprezentată în concert de Polyphonia Orchestra, sub conducerea lui Brian Fairfax, la Royal Festival Hall din Londra.

● Corul academic popular rus „Piatnițki" a împlinit 60 ani de activitate. Sub conducerea actualului său dirijor — compozitorul Valentin Levașov, la Moscova, în sala „Ceaikovski" a avut loc un concert jubiliar care s-a bucurat de un mare succes.

● La Moscova, în Sala Coloanelor din Casa Sindicatelor, compozitoarea Alexandra Pahmutova a prezentat noua sa lucrare, un ciclu de cîntece intitulat *Constelația lui Gagarin* (pe versuri ale poetului Nikolai Dobronravov).

● Cu ocazia comemorării a 80 de ani de la nașterea lui Serghei Prokofiev, la Casa compozitorilor din Moscova a avut loc proiecția recentului film-operă realizat de cinematografia sovietică: *Dragostea celor trei portocale* precum și un concert cuprinzînd lucrări ale compozitorului. În preajma comemorării, Teatrul academic liric „Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenko" din Moscova a dat a suta reprezentație a operei comice *Logodnă la mînăstire.*

● În mai multe săli din Moscova, prin concerte omagiale, s-a sărbătorit a 90-a aniversare a compozitorului, pedagogului și criticului sovietic Nikolai Miaskovski. De asemenea, revista „Sovietskaia Muzîka" a publicat scrisorile lui N. Miaskovski adresate lui Dmitri Kabalevski, documente prefațate de destinatar.

● La Teatrul academic de operă și balet „Kirov" din Leningrad a avut loc premiera noului balet al compozitorului A. Petrov, *Facerea lumii,* a cărui punere în scenă se inspiră din cunoscutele desene ale pictorului francez Jean Effel.

ILEANA RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Hamlet de Pascal Bentoiu

Déja multicentenaire, le genre de l'opéra traverse sans aucun doute de nos jours une période fiévreuse et agitée ; de nombreuses recherches créatrices y sont entreprises, concernant à la fois la viabilité des valeurs classiques dans la conscience musicale contemporaine et les nouvelles modalités de composition. L'opéra, qui s'est voulu être une synthèse féconde du mot, du son et du geste, s'est toujours montré sensible, dans le courant de l'histoire, au renouveau de la pensée philosophique, sociale et artistique. Il a vite dépassé l'allégorie mythologique et pastorale qui l'avait vu naître à la fin de la Renaissance, et les musiciens classiques, puis les représentants des écoles modernes, l'ont rendu capable d'exprimer de façon vibrante, bouleversante parfois, les grandes vérités de l'existence humaine. Dans un langage qui n'est qu'à lui, l'opéra a su donner une dimension nouvelle aux chefs-d'oeuvre de la littérature universelle et a souvent consacré des valeurs inédites de la spiritualité nationale, tandis que de leur côté le dynamisme, la force de certains thèmes littéraires hautement significatifs engendraient dans la dramaturgie musicale de nouvelles formes d'expression.

Plus peut-être qu'aucun autre genre musical, l'opéra a été et continue d'être le théâtre d'un combat ininterrompu. Compositeurs, écoles et courants artistiques s'efforcent de dépasser la convention inhérente au syncrétisme du genre et de renouveler sa conception et son langage, non seulement pour maintenir son audience auprés d'un public considérable mais aussi pour approfondir son message éthique et esthétique. De cet impératif sont nés dans le courant du siècle *Pélléas et Mélisande* de Debussy, *Elektra* de Richard Strauss, *Wozzeck* d'Alban Berg, *Oedipe* de George Enesco, *Guerre et Paix* de Serguéi Prokofiev.

En vertu de son appartenance profonde à la culture nationale qui le voit naître, l'opéra est à même d'exprimer le caractère de cette dernière, de façon d'autant plus pénétrante et complexe qu'il est l'oeuvre de personnalités véritablement créatrices. En ce sens, des opéras comme *Un coup du* sort de Sabin Drăgoi, *Une nuit orageuse* de Paul Constantinescu, *Ion Vodă le Terrible* de Gheorghe Dumitrescu représentent à des niveaux variés des achèvements historiquement nécessaires. Qu'ils ouvrent des voies ou qu'ils soient d'autenthiques chefs-d'oeuvre, ils illustrent des catégories essentielles du drame et du langage musical : le drame psychologique, le drame historique, la satire sociale. Ces oeuvres et d'autres encore, anciennes ou plus récentes, se groupent naturellement autour d'*Oedipe ;* elles ont jeté les bases d'un art national nettement défini, sur lesquelles on est en droit

d'espérer que s'édifie l'opéra roumain contemporain, expression puissante et durable d'un siècle incandescent.

Hamlet, de Pascal Bentoiu, présenté ces derniers jours à l'Athénée roumain en audition de concert, vient confirmer l'intérêt soutenu de l'auteur pour la musique de scène et le drame musical et constitue la preuve péremptoire que ce genre peut brillamment se faire illustrer de nos jours, tant sur le plan de la création que sur celui de l'interprétation.

La critique et le public ont été unanimes à considérer cet opéra comme une oeuvre d'une tenue exceptionnelle et sans doute ont-ils eu raison. Mais par-delà toute analyse de l'oeuvre, qui, certes, mérite d'être entreprise, *Hamlet* nous semble une réalisation profondément intégrée à la spiritualité roumaine, telle que celle-ci ressort de l'expérience des meilleurs représentants du genre et qui s'oriente trés nettement dans l'évolution ascendante de Pascal Bentoiu, selon les principales lignes de force de la pensée musicale contemporaine.

Personnalité complexe, Bentoiu a surtout affirmé le côté lyrique de sa sensibilité dans ses *Concertos pour violon et pour piano*, dans le *Quatuor à cordes*, le poème symphonique *Luceafărul*, l'opéra radiophonique *Le sacrifice d'Iphigénie* (oeuvre d'une vibration intense et d'une parfaite unité de style) et démontré, dans l'opéra *L'amour médecin*, son attirance vers la satire musicale ingénieuse et raffinée. S'il se laisse parfois emporter par les élans d'une sensibilité généreuse, de type romantique, ouverte à une synthése contemporaine des styles, Bentoiu a également affirmé son esprit critique, son discernement et sa rigueur dans sa *Sonate pour violon et piano* et sa *Symphonie*, oeuvres d'une puissante originalité.

Possesseur d'une science de la composition trés poussée et disposant d'une invention authentiquement créatrice, Pascal Bentoiu a réalisé la synthèse d'un vaste ensemble de moyens consacrés, en composant un *Hamlet* d'une vision très personnelle, dont l'aspect inédit est assuré par le ton dramatique des voix et de l'orchestre, porteur de significations philosophiques claires et puissantes et par une densité psychologique hors pair. L'opéra de Bentoiu n'est pas le bouleversant *Oedipe* qui a absorbé pendant des dizaines d'années le pouvoir créateur d'Enesco et comprend des pages d'un achèvement sans pareil, ni la structure artistique d'une singularité inimitable, suggérée à Paul Constantinescu par la pièce de Caragiale ; *Hamlet* a son caractére original, il est la transposition, en une oeuvre profonde et d'une grande vérité artistique, des significations délibérément retenues par le compositeur parmi toutes celles que recèle la tragédie shakespearienne. Dans *l'Oedipe* énescien, l'universalité, la permanence du sujet et du conflit constituaient le point de départ d'une *nouvelle* tragédie lyrique ; dans *Une nuit orageuse*, le conditionnement social et national de l'action et des personnages au théâtre déterminait la musique d'une façon *parfaite* et *unique ; Hamlet* est recréé, repensé par Bentoiu à la lumiére d'une synthése musicale impliquée par une *vision contemporaine et personnelle* du sujet et par l'intention d'atteindre à une haute efficacité dramatique. L'inépuisable complexité de la partition *d'Oedipe* fait que l'oeuvre cherche encore son public et parfois même ses interprètes ; *Une nuit orageuse*, soigneusement poli et repoli par l'auteur attend encore sa version scénique moderne ; *Hamlet* a parlé de lui-même, de façon vivante et profonde, au jury du concours international Guido Valcarenghi, institué en Italie, et a conquis d'emblée l'adhésion unanime du public et des spécialistes.

Le livret, dû au compositeur, réalise un enchaînement littéraire et dramatique passionnant, rédigé en un langage poétique d'une résonance harmonieuse et originale. Loin de se disperser en „objets sonores" incohérents, la partition nous présente une construction vigoureuse et expressive, où les structures mélodiques sont développées avec une remarquable maîtrise dans l'écriture des vois, des choeurs et de l'orchestre. L'actualisation d'un tel sujet sur le plan musical impliquait une lourde responsabilité et constituait un projet téméraire que Bentoiu a réalisé de façon admirable, évitant aussi bien les plèges d'un traditionalisme routinier que ceux d'une investigation stérile en direction de „l'anti-opéra".

L'oeuvre vit avant tout par sa musique, mais renferme aussi d'importantes vertus scéniques. On peut se demander si cette musique est parfaitement homogène au point de vue du style et si l'intensité de la substance dramatique se maintient sur tout le parcours. Les moments pathétiques, puissamment dramatiques, ou d'une grande élévation lyrique, sont particulièrement réussis et font ressortir la haute maîtrise du compositeur sous tous les aspects de la réalisation musicale : construction mélodique, langage harmonique, orchestration. On peut pourtant remarquer, dans la caractérisation de certains personnages — en particulier celui d'Ophélie — des contiguités de styles indiquant certaines intermittences (voulues ou non), dans le processus de sélection et de re-création d'une matière sonore consacrée par l'opéra et la musique symphonique modernes. Mais par-delà ces considérations, *Hamlet* demeure d'une maturité indiscutable, une brillante réussite de l'auteur et de la musique roumaine, un opéra capable d'affronter longtemps, nous en sommes certains, les feux de la rampe sur de nombreuses scènes du monde. L'interprétation, due à l'orchestre symphonique de la Philharmonie „George Enesco" et aux solistes Emilia Petrescu, Maria Slătinaru, Iulia Buciuceanu, Florin Diaconescu, Gheorghe Crăsnaru, Dionisie Konya, Eduard Tumageanian, Antonius Nicolescu, Marcel Angelescu, sous la prestigieuse baguette d'Erich Bergel (chef des choeurs, Vasile Pîntea) constitue dans notre vie artistique un mémorable exemple du niveau auquel il serait souhaitable que les oeuvres nationales soient présentées sur la scéne de l'opéra.

Dr. VASILE TOMESCU

Gherase Dendrino au fil de années

Le compositeur Gherase Dendrino a été fêté pour son 70ème anniversaire, au Théâtre de l'Operette de Bucarest, qui a représenté à cette occasion, „Laissez-moi chanter", l'oeuvre la plus importante du compositeur.

Gherase Dendrino signifie une figure de marque de la musique légère roumaine.

Attiré de bonne heure par la musique, il commença à apprendre, presque tout seul, à jouer du piano. Des mélodies agréables traversaient sans cesse son esprit et je me souviens—il y a plus d'un demi-siècle de tout ceci—d'avoir entendu un beau jour dans sa compagnie, un pécheur qui jouait sur son chalumeau, au bord du Danube, une mélopée particulièrement nostalgique. Nous l'avons retenue et, de retour à la maison, le jeune Dendrino s'est employé à la jouer au piano,tout en lui imprimant un mouvement de danse. Ce fut une de ses petites expériences qui annonçait déja le futur musicien. A l'université il suivit d'abord la faculté de Droit, puis la faculté de Médecine, parce-que, on le sait bien, la musique, en ce temps-là, ne passait pas pour un métier. Mais son amour pour l'art des sons fut plus fort. Il s'est inscrit alors au Conservatoire où il a eu comme professeurs des maîtres illustres : D. G. Kiriac (théorie et solfége) Alfonso Castaldi (harmonie et contrepoint) Dimitrie Dinicu et Nicolae Ochialbi (violoncelle). Avant même ses études au Conservatoire, il avait écrit, en amateur, des petites piéces — des valses et des tangos — qui ont montré que le jeune musicien en herbe était un mélodiste d'indiscutable talent. Sa personnalité artistique s'est affirmée progressivement dans maintes pièces de musique légère dont le caractère lyrique attestaient une sensibilité exquise. Son tempérament porté vers la rêverie et teinté d'une certaine bohême d'artiste, ne l'a pas empêché de lutter toujours à côté de Ion Vasilescu, pour le succés de la musique.

Le compositeur a continué de créer des mélodies, des romances, qui se recommandaient par le sentiment sincère qui les animaient. La ligne mélodique gagnait toujours en élégance et noblesse. Rien de vulgaire dans tout ce qu'il produisait.

Dans cet ordre, nous allons citer les mélodies „Chante-moi, lautar" („Cîntă-mi lăutare"), „N-oublie pas qu'un beau jour nous nous sommes aimés" („Nu uita că-ntr-o zi ne-am iubit"), „Nous nous sommes rencontrés en valsant", („În vals ne-am întîlnit"), ainsi que la romance-tango „Bon voyage" („Drum bun").

Dans quelques-unes de ses pièces, Gherase Dendrino a réalisé un heureux contrepoint entre certaines chansons de large popularité et des mélodies qu'il avait realisées dans l'esprit des celles-là. Ainsi, dans sa pièce „Il ne faut pas nous quitter", (Să nu ne despărţim") la mélodie d'invention personelle est joliment contrepointée par la chanson bien connue „Auprès des peupliers impairs..." („Pe lîngă plopii fără soţ").

A partir de 1932 et jusqu'en 1946 il a travaillé comme chef d'orchestre et compositeur au Théâtre „Cărăbuş" („Scarabée") de Constantin Tănase. Dans cette qualité il a introduit sans se lasser la musique roumaine, les mélodies de Ionel Fernic, Ion Vasilescu, Vasile Vasilache, Elly Roman ainsi que ses propres mélodies, dans les spectacles de revue dont il assurait la présentation musicale.

De ce point de vue il a eu une remarquable contribution à la diffusion de la musique légère roumaine parmi les spectateurs qui fréquentaient en foule le théâtre „Cărăbuş". Nombre de ses mélodies ont été composées dans cette période d'intense activité musicale : „Dis-moi que tu ne m'as pas oublié" („Spune-mi că nu m-ai uitat"), „Il ne faut pas nous quitter" („Să nu ne despărţim"), „Les années vont passer" („Vor trece anii"), „Seulement toi, tu as été mon amour..." („Numai tu ai fost iubirea mea") et.c etc.

Après la deuxième guerre mondiale les chansons de Dendrino commencèrent à être inspirées par l'esprit généreux et constructif de la vie actuelle. Le compositeur chante l'aube de la vie nouvelle et l'élan des jeunes gens qui construisent la patrie socialiste („Jeunesse"). Une chanson qui a fait fortune, „Chemin long, chemin de fer" („Cale lungă, drum de fier"), lui a été inspirée par l'inlassable labeur, plein d'abnégation, des cheminots.

Le compositeur s'est ensuite attaqué aux formes un peu plus grandes de la musique. Il a alors écrit l'opérette radiofonique *Sur les cordes et sur les touches* („Pe strune şi pe clape") ainsi que la comédie musicale *De lundi jusqu'à lundi* „(De luni pînă luni").

En qualité de premier chef d'orchestre du Théâtre d'Opérette et de revue *Alhambra* (1946—1949), et, à partir de 1950, au Théâtre d'Opérette de l'État, il a eu l'occasion de connaître à fond les exigences artistiques des spectacles qu'il conduisait ainsi que la structure des oeuvres respectives.

Vers 1953 il s'attèle à un travail particulièrement important : la création de l'opérette *Laissez-moi chanter* où il évoque la figure du compositeur Ciprian Porumbescu, précurseur de grand talent qui a lutté pour l'afirmation de la musique roumaine. Gherase Dendrino a le mérite d'avoir fait valoir,

en les remaniant avec une réelle maîtrise, certaines mélodies de Ciprian Porumbescu. En même temps il a créé des thémes d'invention personnelle, d'un lyrisme discret et prenant. La dramaturgie musicale de cette oeuvre, qui a été représentée, avec succès aussi à l'étranger, a ouvert à l'opérette roumaine de nouvelles voies en ce qui concerne son développement thématique ainsi que son acheminement vers l'intégration totale aux exigences contemporaines du genre.

Les chansons lyriques comme les danses de cette opérette ont un style unitaire. La musique, très expressive, crée l'atmosphère d'époque. La mélodie „Bourgeon de chant roumain" („Mugurel de cîntec românesc") est un bel exemple de thème lyrique basé sur des intonations folkloriques. Citons enfin la romance „Pauvre ménétrier" („Sărmane lăutar") d'un pathos poignant.

Dans le domaine du film, Dendrino est également présent avec „L'affairs Protar" et „J'assume la responsabilité" („Pe răspunderea mea").

Au point de vue des thémes actuels, la création du compositeur a atteint un vrai sommet avec sa derniére opérette „Lysistrata", sur un livret de Nicuşor Constantinescu et George Voinescu. En choisissant des personnages de l'antiquité et parfois de la mythologie même, en partie trouvés dans la comédie d'Aristophane, en leur empruntant des rôles dont le caractére est la parodie satyrique, les auteurs ont réussi à réaliser une convaincante plaidoirie en faveur de la paix ; c'est un message émouvant dont le sens contemporain apparaît clairement : la fraternité des peuples. Quant à la musique, remarquablement mélodieuse elle a été écrite en étroit rapport avec les nécessités d'ordre dramatique de l'opérette. Elle este fondée sur des intonations archaiques et contemporaines greques, le tout dans un style qui n'étant pas moins roumain, par son lyrisme, l'accessibilité et le caractére expressif, est en même temps — ce qui est essentiel — propre à l'opérette.

Mais le compositeur n'a pas renoncé, pour autant, aux petites formes de la musique, à la chanson lyrique, sentimentale, qu'il a toujours cultivée avec beaucoup d'exigence. Nous citerons, entre autres, „Jouait une mandoline" („Cînta o mandolină") et „Le Tango de jadis" („Tangoul de demult") mélodies écrites dans la manière de ses anciennes pièces, comme de vieux refrains, de nostalgiques souvenirs de jeunesse...

Dendrino reste un créateur original de mélodies écrites avec un sentiment délicat et sincère, dont le lyrisme à le fois noble et ardent a contribué à leur diffusion dans la masse des auditeurs. Animateur de la vie musicale et un des promoteurs de la musique légère roumaine, il a été distinqué avec le Prix d'État et le titre de maître émérite de l'Art.

Ces quelques lignes écrites à l'occasion de son anniversaire, sont le témoignage de l'appréciation pour un authentique artiste, d'une modestie exemplaire et qui poursuit, à un âge presque vénérable, son merveilleux rêve interieur, dont nous lui sommes redevables...

J. V. PANDELESCU

Chronique du disque

1) *Un virtuose du* taragote *et du hautbois : Dumitru Fărcaş. Trésors folkloriques roumains.* Electrecord EPE 0593 (Mono) et ST-EPE 0594 (Stéréo). Rédacteur : Mircea Sandulescu. Maître du son : Ing. Eugen Wendel. Texte explicatif (français-anglais) : Mihai Pop. Avec l'accompagnement de l'Orchestre Populaire „Mărţişorul" du Centre Universitaire de Cluj, sous la direction du soliste.

Fils d'un paysan d'un village du Maramureş, Dumitru Fărcaş s'est fait remarquer dès sa plus tendre enfance par le talent avec lequel il jouait de la flûte de berger locale. À l'âge de 14 ans, l'occasion lui est offerte de suivre les cours de l'Ecole Moyenne de Cluj, où il apprend à jouer du hautbois. Il continue ses études au Conservatoire „George Dima" de la même ville et les achève en 1967. Le „taragote", il l'a appris tout seul, de la manière la plus authentique, poussé par son amour pour la musique populaire et par l'intérêt que l'instrument lui suscitait.

Le *„taragote"* ou *„torogoată"* (comme on l'appelle — de ce dernier nom — dans le Banat) est un essai hongrois de reconstituer et de rendre plus parfait un très ancien hautbois populaire ; aussi, est-ce un compromis entre le hautbois, la clarinette et le saxophone. L'instrument a commencé par pénétrer au Banat, durant la première décennie de notre siècle, où il acquiert droit de cité et devient très populaire grâce à un célèbre *laoutar* de la région, Luţă Ioviţă (1883—1954). En très peu de temps, l'instrument s'impose dans la vie musicale populaire du Banat et y devient l'instrument spécifique des *laoutars* de cette région. Mais le „taragote" n'a cessé de gagner du terrain. Aujourd'hui, par exemple, il est tout aussi caractéristique de la région de Hunedoara et déjà commence à s'imposer dans d'autres régions. Pour le Maramureş, c'est Dumitru Fărcaş qui l'emploie avec le plus grand succès pour exprimer le dialecte musical de sa région.

La première face du disque est réservée au taragote. Elle débute par une scène musicale pastorale — *La simbra des moutons du Maramureş* —. La pièce célèbre la fête traditionnelle de la constitution, au printemps, à date fixe, des associations des éleveurs de moutons ; ceux-ci, en effet, en restant fidèles à une très ancienne tradition, constituent, par association, de vastes troupeaux qui vont paître dans la montagne pendant tout l'été. Les chansons et les danses qui accompagnent cette fête populaire montagnarde, reliée à la coutume, ont suggéré à notre soliste une petite suite dans laquelle la *doïna* locale, que l'on devine dès le signal du *bucium* (cor de Alpes) va s'entrecroiser à des mélodies de danse du Maramureş et de Tara Oaşului. De cette dernière et pittoresque zone folklorique musicale, située à l'Ouest du Maramureş, fait aussi partie la *Ronde des jeunes hommes (Roata feciorilor),* danse syncopée, au rythme particulièrement vigoureux. *La couronne de la mariée (Mireasa cununată)* est, en échange, la chanson rituelle, des noces du Maramureş. Elle est chantée par les femmes à l'instant solennel où la mariée passe de manière symbolique du groupe des jeunes filles dans celui des femmes mariées (une jolie variante vocale, interprétée par Titiana Mihali, se trouve dans le disque *Maramureş II,* voir „Muzica" no. 9/1971).

Des zones transylvaines voisines, mais situées vers le Sud, en font partie *Purtata de pe Someş (Purtata de la vallée du Someş),* danse mixte, pleine de majesté, développée sur un rythme aksak des plus subtils, ainsi que des danses pour jeunes hommes *(Crihalma* et *Fecioreasca de pe Mureş* — danse pour jeunes hommes de la vallée du Mureş). Quant à la chanson *Din bătrîni (La Chanson de jadis),* c'est un air lyrique transylvain dans un style rubato caractéristique.

La seconde face du disque contient sept pièces jouées du hautbois. Entre les mains de Dumitru Fărcaş, l'instrument retrouve son caractère rustique-bucolique. On se trouve devant trois jolies chansons caractéristiques du dialecte musical du Nord de la Transylvanie, qui se distinguent en premier lieu par leur rythme quelque peu balancé iambique ou fondé sur l'alternance iambe-trochée : *Vino, mîndro, citeodată (Viens, ma belle, parfois), De la cîmp (Des champs), Trandafir cu creanga-n apă (Rose à la branche dans l'eau);* du même dialecte : *Ciobănelul (Petit pâtre),* une danse trottée, peut-être bien d'origine pastorale, et *(De strigat) Clâmer* — chanson de réjouissance, sur la musique de laquelle on récite de brefs couplets (appelés *strigături* — clameurs), souvent improvisés, parfois aussi chantés dans une forme simplifiée de la mélodie instrumentale qui les accompagne. (Une variante vocale-instrumentale en est *Dragă mi-e veselia (J'aime la gaieté)* interprétée par les frères Petreuş (voir le disque *Maramureş* dans „Muzica" no. 1/1971). Les danses de rythme aksak *Joc de mînă (Danser, main dans la main) et Învîrtita de pe Sebeş (la „tournante" de la Vallée du Sebeş)* apartiennent au centre et au Sud de la Transylvanie.

Le texte explicatif du Professeur Mihai Pop, directeur de l'Institut d'Ethnographie et Folklore, nous renseigne avec compétence sur le soliste et sur le répertoire musical imprimé sur le disque. En l'écoutant, nous ne saurions être que de son avis lorsqu'il écrit : „Dans le contexte actuel du folklore roumain, caractéristique par l'apparition de nombreux interprètes qui transmettent la chanson traditionnelle par des moyens modernes, Dumitru Fărcaş se situe — à côté de Maria Tănase et de Gheorghe Zamfir — parmi ceux qui, grâce à leur talent et à leur culture musicale, prêtent aux mélodies et aux rythmes traditionnels de nouvelles valeurs, en élevant la chanson folklorique vers les sommets de l'art musical de nos jours".

BIBLIOTECA ... SIBIU

2) *Un virtuose du tympanon Toni Iordache. Trésors folkloriques roumains.* Electrecord EPE 0592 (Stéréo). Rédacteur : Mircea Săndulesco. Maître du son : ing. E. Servan. Texte explicatif (français-anglais) : Mircea Chiriac. Photo de l'étui : M. Volbură. Avec l'accompagnement de l'orchestre Gheorghe Zamfir.

Du texte explicatif imprimé sur l'étui du disque, par le compositeur Mircea Chiriac, nous retenons les données biographiques suivantes : „Né en 1942, dans le village de Bîldana, département d'Ilfov (près de Bucarest), fils d'un paysan joueur du tympanon, Toni Iordache a suivi la vocation de son père dès l'âge de quatre ans. Vu son talent hors du commun, la Radio-télévision roumaine a sollicité sa collaboration depuis l'âge de 12 ans. A 16 ans il se voit remettre la médaille d'or au Festival Mondial de la Jeunesse de Vienne et deux ans plus tard il devient membre de l'ensemble folklorique bucarestois „Ciocîrlia". Il a fait de nombreuses tournées dans la plupart des pays européens (Grande-Bretagne, France, URSS, R. F. d'Allemagne, Suède, Norvège, Bulgarie, Hongrie, etc.) et aux Etats-Unis. A partir de septembre 1970, il collabore avec le groupe instrumental conduit par Gheorghe Zamfir, en faisant une tournée de très grande popularité en France et en d'autres pays d'Europe. La tradition de l'instrument ne s'arrête pas dans la famille Iordache, à Toni. Son garçon, Niculae, âgé de 8 ans, s'annonce déjà comme un futur concurrent de son père.

Toni Iordache, on vient de le voir, est un des plus grands virtuoses du tympanon. Sa technique complexe exploite avec passion et une vélocité impressionnante, que stimule par ailleurs un tempérament fougueux, toutes les ressources sonores de l'instrument, établies par la tradition. Il dispose d'un riche répertoire musical, généralement professionnel, dont il fait profiter ses auditeurs en un formidable don de soi-même et de participation créatrice.

Le présent disque nous offre dix pièces, la plupart appartenant au répertoire des *laoutars*-tsiganes et caractéristiques des faubourgs bucarestois. Elles témoignent d'une incontestable influence de la musique orientale ; en effet, ce sont des réminiscences d'une ancienne culture musicale, héritage de la musique classique orientale très appréciée par la classe dominante d'autrefois. Les mélodies, ordinairement développées, composées de nombreuses sections, sont trés richement enjolivées d'ornements. Les échelles en sont chromatiques, souvent avec certains degrés fluctuants. Les micro-intervalles et les sons „non-tempérés" ne manquent pas non plus, surtout dans les parties vocales. Leur exécution exige une technique vocale-instrumentale au-dessus du normal, particulièrement difficile (voir dans ce sens les disques *Romanian Gipsy Songs* I et II, Electrecord ST-C.S. 026 et ST-C.S. 027). Jadis, style par excellence homophone, son accompagnement, aujourd'hui, met les musiciens dans l'embarras.

Anton Pann en a publié quelques unes il y a plus d'un siècle, dans ses célèbres recueils de chansons notées en sémiographie neumatique psaltique, propre à la musique grecque-orthodoxe. Il les a dénommées „cîntece de mahala") (chansons des faubourgs)... telles qu'on les appelle parfois encore de nos jours. Mais, on les désigne aussi sous le nom de „chansons tsiganes" puisque cette population les cultive avec passion. Ce répertoire conserve certains vestiges des chansons d'autrefois. Pourtant, des chansons nouvelles ont été continuellement créées des chansons „à écouter" *(de ascultat)* ou „à boire" *(de pahar)* — ainsi qu'on accoutume le plus souvent de les appeler — ; des danses aussi furent sans cesse créées, surtout des *horàs*, tout en gardant les règles non écrites de la tradition. Il n'est pas rare non plus que d'autres catégories de folklore subissent des transformations dans le goût et le style des „chansons de faubourgs".

Presque toutes les pièces enregistrées sur les deux faces du disque appartiennent à cet intéressant et — il faut le dire — précieux répertoire musical. (Certaines, telle la *Hora Rudarilor — Hora des Bohêmiens* — se chantent aussi dans le texte tsigane.) En font exception au répertoire : *Geaba mă mai duc acasă (C'est en vain que je rentre à la maison)* — chanson paysanne d'amour, caractéristique de la plaine valaque, *Ca la Breaza* — dans l'espèce, une fantaisie du soliste sur le rythme syncopé propre à cette danse, enfin *Doina de jale (Doina nostalgique)*—une création personnelle de Toni Iordache s'inspirant du style du dialecte musical du Banat. La *Sirba oltenească (Sirba d'Olténie)* est aussi une danse des *laoutars* mais empruntée à une autre zone de folklore, l'Olténie.

Remarquable le style „hâché", typique du tympanon est poussé par Toni Iordache jusqu'aux limites du possible. Les vocalises compliquées des chansons „de mahala" sont développées ici, sur l'instrument, en une broderie dont la finesse semble sans pareille. La virtuosité du soliste touche à l'étourdissant lorsqu'il interpréte des danses rapides, lesquelles, de ce fait, deviennent plutôt des morceaux propres à „écouter", des pièces de concert, cessant d'être des danses dans le stricte sens du mot.

Il faut signaler la qualité des enregistrements. Pourtant, les violons, lorsqu'ils exécutent certains interludes, ne sortent pas assez en évidence.

Le texte explicatif nous donne des renseignements utiles sur le tympanon, sur sa technique et ses possibilités, sur le répertoire musical enregistré sur le disque, ainsi que sur l'interpète, comme on l'a déjà dit ci-avant.

TIBERIU ALEXANDRU

Muzica — Nr. 1 — p. 1 — 48 Bucureşti ianuarie 1972

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul „MADRIGAL“

I-P. „Informaţia“ c. 3127

64.421

Preţul lei 7

BIBLIOTECA
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

1972 februarie

2

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 2 (231) februarie 1972

Din cuvîntarea Tovarăşului Nicolae Ceauşescu la prima Conferinţă pe ţară a secretarilor comitetelor de partid şi a preşedinţilor comitetelor comunale populare

[...] Pentru că vorbim de activitatea comunelor, de munca educativă de la sate şi deoarece am văzut că aici în sală sînt şi scriitori, compozitori, artişti plastici, m-aş referi puţin şi la ceea ce aşteaptă primarii şi secretarii de partid de la ei, la ce aşteaptă ţărănimea de la oamenii de artă. Desigur, în domeniul artei şi culturii s-au realizat multe lucruri bune; nu e locul aici să fac o apreciere a activităţii de astăzi a creatorilor din ţara noastră. Însă nu putem să nu spunem că prea puţin întîlnim în operele lor viaţa satelor; foarte palid este oglindită realitatea de astăzi a satului românesc. Eu sînt complet de acord ca artistul — iar în noţiunea de artist îi cuprind pe toţi creatorii de artă — să redea ceea ce consideră el că este mai caracteristic. Aceasta însă cere o cunoaştere foarte bună a vieţii. Dar mă întreb totuşi — şi cred că mulţi tovarăşi din sală îşi pun această întrebare — oare în viaţa satelor româneşti, unde se desfăşoară o asemenea activitate în toate domeniile, unde se înfăptuiesc mari transformări, nu se poate găsi nimic demn să fie adus pe scena Teatrului Naţional, de exemplu? Sau de descris într-un roman bun, într-un cîntec bun? Oare numai Coşbuc a fost în stare să scrie despre sate? Astăzi nu se mai găseşte un Coşbuc care să trăiască şi să cunoască satul, să idealizeze puţin viaţa acestuia? Sau se crede că ţăranul de astăzi are nevoie de mai puţină poezie, literatură? Dimpotrivă! El are nevoie de mai multe poezii, de mai multe cîntece, de romane, de picturi — dar ele trebuie să fie mai bune, pe înţelesul lui. Ce să facem tovarăşi? Pînă la urmă cineva trebuie să facă — să spun aşa — un compromis. Ca să ridicăm întreaga ţărănime la nivelul scriitorilor, e greu, pentru că scriitorii sînt cîteva sute iar ţăranii cîteva milioane — şi pentru asta ne va trebui ceva mai mult timp. Dar ca scriitorii şi artiştii să se ducă la sate e mai uşor. Le dăm chiar şi mijloace de transport! Nu am pretenţia ca, asemeni medicului şi inginerului agronom, ei să se mute în sat, deşi nici aceasta n-ar fi rău pentru unii. Pînă la urmă, tovarăşi — să ştiţi — peste 10—15 ani o să vă duceţi să vă rugaţi să vă primească în sat. Cînd poluarea în oraşe va deveni mai mare, oamenii vor prefera să se ducă la 10—15—50, chiar la 100 km. depărtare de oraş şi să locuiască acolo, la sate. De ce să nu faceţi de pe acum aşa, tovarăşi? Credeţi că nu se poate scrie mai bine într-o casă de ţară cu flori, unde auzi cum cîntă privighetorile, unde cînd deschizi fereastra nu mai auzi zgomotul maşinilor, unde respiri un aer curat? Acolo veţi avea mai multe motive de inspiraţie şi pentru roman, şi pentru poezie şi pentru muzică.

Nu am nimic împotrivă ca în arta noastră să criticăm elementele negative. În piesa „Interesul general" este redat ca personaj negativ un director — sînt, firește, şi asemenea directori — dar cred că industria românească se dezvoltă nu cu directorul din această piesă, ci cu miile de directori care înfăptuiesc politica partidului. Şi asemenea oameni trebuie să-şi găsească locul pe scena Teatrului Naţional! Altfel lumea va rămîne cu impresia că toţi directorii din ţara noastră sînt ca personajul din piesă. Oare aşa este, tovarăşi? Sîntem de acord să prezentăm asemenea piese, să criticăm prin artă, dar trebuie să ne punem, totodată, întrebarea: Dar de ce în arta noastră nu apar şi acei oameni care duc pe umerii lor greul construcţiei din România socialistă, cei care reprezintă aproape totalitatea poporului român? Sînt de acord să apară în operele literare şi figuri de activişti de partid care nu-şi fac datoria, de primari care nu lucrează cum trebuie, dar a-i prezenta numai pe aceştia înseamnă a denatura realităţile societăţii noastre socialiste. Desigur că mai găsim ici-colo activişti care săvîrşesc greşeli, abateri grave — şi n-am nimic împotrivă să-i criticăm; este foarte firesc ca ei să apară şi în operele de artă. Dar de ce oare din cei 5.000 de secretari de partid şi primari comunali să ne uităm doar la cei cîţiva care, eventual, nu lucrează cum trebuie? De ce să nu ne uităm la imensa majoritate a celor 5.000? Ei trebuie să-şi facă primii loc în operele noastre de artă!

De ce pun, tovarăşi, această problemă? Firește, la timpul respectiv, vom pregăti conferinţa scriitorilor, celelalte conferinţe ale uniunilor şi vom dezbate pe larg aceste probleme. Vom supune tezele acestor conferinţe şi dezbateri activului de partid de la sate, primarilor şi preşedinţilor de consilii populare şi de cooperative, spre a-şi spune şi ei părerea asupra acestor teze privitoare la orientarea artei şi literaturii din România, pentru că pînă la urmă pentru ei se face această artă. Vom discuta atunci pe larg aceste probleme; le ridic însă şi aici pentru că eu consider că este necesar ca organizaţiile noastre de partid, consiliile populare să aibă mai multe pretenţii faţă de intelectualitatea creatoare, faţă de oamenii de artă, să apeleze la ei şi să le ceară să creeze operele de care au nevoie. Vrem să se cînte în sat, vrem piese pentru căminul cultural? atunci trebuie să creăm şi piesele, cîntecele, poeziile de care au nevoie satele noastre! Aceasta cerem noi de la oamenii de artă! Sperăm că în viitor cursul pozitiv care a început să-şi facă drum în acest domeniu va fi ceva mai rapid, că într-adevăr satele noastre vor avea mai multe cîntece, mai multe piese, mai multe poezii şi romane care să corespundă cerinţelor şi aşteptărilor celor 12.000.000 de locuitori din mediul rural. *[...]*

Atractivitate şi valoare

de RADU GHECIU

Există două cuvinte — muzica şi publicul — care nu ar trebui niciodată folosite, după părerea mea la singular. Nu există o muzică, după cum nu există un public. Publicul nu este o masă omogenă, abia dacă se poate vorbi despre grupuri omogene. Publicul este o însumare de indivizi cu disponibilităţi variabile cărora le răspund diferitele genuri de muzică. Este aproape un loc comun a sublinia că fiecare tip de muzică are funcţii sociale şi psihologice profund diferite ; de aceea problemele practicării muzicii corale, ale formării orizontului de viaţă al tineretului, ale formării sau deformării bunului gust şi sentimentelor nobile prin muzica uşoară, ale destinului istoric al folclorului în societatea noastră modernă şi atîtea altele ar merita fiecare în parte cîte o dezbatere aprofundată.

În ceea ce mă priveşte, îngăduiţi-mi să-mi exprim cîteva gînduri în legătură cu acel imens fond de cultură care din păcate este încă rezervat unei circulaţii restrînse, prizonier al ideilor preconcepute asupra inaccesibilităţii „muzicii grele".

O sală plină nu trebuie să ne înşele. O sală plină încă nu înseamnă un succes de public. Indicele real de circulaţie a valorilor muzicii este dat — ca să spun aşa — de raportul dintre publicul real şi cel potenţial. Or, este lucru cunoscut că majoritatea manifestărilor muzicale nu ating audienţa meritată ; aceasta este situaţia muzicii în condiţiile solicitării diferitelor categorii de public de către diferitele forme de spectacol atractiv şi a multiplicării „loisir"-urilor.

Noi ştim însă că muzica nu este o cetate cu porţi ferecate. Dar cine stă la porţile cetăţii ? Cine ştie să îmbie trecătorul prudent, cine se pricepe să-i risipească inhibiţiile şi lipsa de curiozitate, cine poate să-l ia de mînă şi să-l aducă înlăuntrul „cercului fermecat" ?

Ştiţi desigur că în fiecare duminică dimineaţa transmitem la Televiziune cîte un episod din celebrul serial de educaţie muzicală, prezentat de Leonard Bernstein. Noi nu avem încă date exacte asupra indicelui de audienţă al acestei emisiuni — am solicitat în acest sens un studiu Oficiului nostru de sondare a opiniei publice — dar ecourile pe care le primim ne permit să afirmăm că un asemenea mod de a prezenta muzica pulverizează mitul inaccesibilităţii „muzicii grele". Este sfîrşitul unei prejudecăţi. Oamenii descoperă uimiţi şi fermecaţi că porţile cetăţii se deschid şi pentru ei. Şi, nu uitaţi, Bernstein nu face „literatură" asupra muzicii ci analizează universul sonor în componentele sale structurale : de la atomii muzicii — cum numeşte el intervalele — pînă la marile forme.

A contrario, modul pedant, plicticos, sterp de a vorbi despre muzică — în şcoală, în conferinţe, concerte-lecţie, în presa scrisă şi vorbită —a avut şi va avea un efect inhibant. Experienţa Bernstein cred că este instructivă nu numai pentru Radioteleviziune ci pentru toate instituţiile care se ocupă de difuzarea muzicii, de educaţia muzicală ca o componentă a culturii de masă ; ea trebuie să constituie un îndemn pentru găsirea unor forme atractive dar nu facile, profesionale dar nu şcolăreşti de a face inteligibilă gramatica muzicii precum şi de a familiariza publicul larg cu marile figuri din istoria muzicii. „Secretul" — dacă este un secret — stă în *Personalitate*. În rîndurile muzicienilor noştri există oameni care pot face acest lucru cu autoritate profesională şi cu farmec. Îi cunoaştem cu toţii. Este de datoria noastră, a celor care difuzăm cultura, să-i folosim mai bine decît pînă acum.

În conjunctura solicitărilor multiple despre care am vorbit mai înainte, apare în prim plan figura melomanului selectiv, disponibil pentru muzică dar cu siguranţă şi pentru alte activităţi culturale, poate chiar într-o mai mare măsură. A atrage către muzică noi grupuri, îndeosebi din tînăra generaţie, este o chestiune vitală pentru viitorul vieţii artistice. Dar pentru aceasta trebuie adoptată o politică muzicală excluzînd programele de rutină, execuţiile de serviciu. Îndrăznesc să susţin o doctrină a evenimentului muzical prin alcătuirea programelor, prin selecţia exigentă a interpreţilor. Este adevărat că existenţa evenimentului este condiţionată de „noneveniment", însă stagiunile muzicale trebuie să fie marcate — şi nu sînt totdeauna — prin strălucite fapte de cultură ale căror rezonanţe să fie îndelung reverberate în sensibilitatea participanţilor.

În cursul actualei stagiuni, s-a intensificat practica concertelor şi spectacolelor susţinute de instituţiile muzicale în afara sediului, în mari unităţi industriale, etc. Din puţinele date de care dispun pare a se desprinde totuşi concluzia (provizorie) că răsunetul cel mai puternic îl au concertele din centrele lipsite de o viaţă muzicală stabilă, cele care capătă dimensiuni de „eveniment". Pe de altă parte, mi se pare însă — s-ar putea să greşesc — că şi unele acţiuni de acest fel sînt pîndite de primejdia rutinei şi că ele nu se bucură totdeauna — fie din partea iniţiatorilor, fie din partea „beneficiarilor" — de întreaga preţuire meritată. Am convingerea că organizaţii de masă atît de puternice cum sînt U.T.C. şi U.G.S.R. ar putea da acestor manifestări artistice un sprijin substanţial, alături de consiliile judeţene ale C.C.E.S.

Formarea sensibilității muzicale

de MARCEL BREAZU

Formarea unui om dezvoltat pe planuri multiple — corespunzător epocii noastre de dezvoltare generală multilaterală — formarea unui om ferit de *„unidimensionalitate"* pe drept cuvînt condamnată de nu puțini gînditori contemporani, — presupune, pe lîngă pregătirea lui profesională de competență, lărgirea continuă a orizontului său cultural, „deschiderea" amplă pentru sesizarea caleidoscopică a lumii noastre, în neîncetată dezvoltare. Oricît ar părea de banală ideea că o asemenea „formare" nu se poate dispensa de *structurarea sensibilității artistice* — mi se pare că ideea aceasta se cere mereu repetată, mai cu seamă cînd avocații pieirii artei sub avalanșa cuceririlor științifice contemporane, nu pierd nici un prilej pentru a-și propaga teza. Ideile care ni se par banale — au devenit astfel tocmai pentru că repetarea lor nu poate fi evitată, tocmai din cauza adevărului lor, care se impune cu stringență.

Și pentru că tot mă aflu în momentul *elogiului banalității*, am să exprim o a doua idee „banală" : sensibilitatea artistică, de esență autentică, nu poate fi limitată la capacitatea de vibrație emotivă față de produsele unei singure arte. Să-mi fie permis să mă îndoiesc (excepțiile întărind regula !) de sensibilitatea poetică a acelor „surzi muzicali" și de sensibilitatea muzicală a acelora care se declară „orbi-plastici". Iată de ce mi se pare că, în cadrul unei educații estetice și artistice bine concepute — nu se poate neglija formarea și dezvoltarea *sensibilității muzicale*.

Dar problema acestei scurte comunicări referitoare la formarea sensibilității muzicale, abia aici se deschide. Și se deschide într-o direcție pe care muzica cu pretenții de mare modernitate o pune într-un chip nou. Oricît de gravă și de greu de tratat în cîteva fraze ni s-ar părea întrebarea : „Ce este totuși muzica — ce exprimă muzica ?" — nu putem să nu pornim *de aici*, dacă ne preocupăm de formarea totuși a sensibilității *muzicale*. Știm cu toții că după formula lui Hanslik a „arabescului sonor" și după afirmația rituoasă a lui Stravinsky : „Consider muzica, prin esența ei, neputincioasă de a exprima ceva : sentiment, atitudine, stare psihologică, fenomen al naturii" — mulți muzicologi s-au raliat opiniei că nu avem nimic de așteptat de la „expresia" muzicală. Muzica ar fi —ca să reiau spusele lui Stravinsky — numai „instituirea unei ordini *între om și timp*... o construcție care odată realizată, ordinea atinsă, totul este spus. E zadarnic să mai căutăm sau să așteptăm altceva". Opinia aceasta este întărită și de căutările moderne ale compozitorilor care folosesc mașinile de calcul. Iar unul dintre cei mai prestigioși compozitori contemporani, Pierre Boulez, spune : „Muzica este o artă *nonsemnificantă* : de unde rezultă importanța primordială a structurilor propriu-lingvistice, pentru că „vocabularul" său nu ar putea să-și asume o simplă funcție de transmisie...". În același sens, John Cage afirmă că muzica nu este altceva decît „atenția la activitatea sunetelor".

Ar rezulta, de aici, că educația muzicală modernă ar avea ca singur țel instruirea în complicatele probleme tehnice ale producerii și combinării sunetelor (mai cu seamă în cazul muzicii pe care Pierre Schaeffer o numește „muzică acusmatică"), că matematicianul, cibernetcianul, inginerul de sunet, au un rol mai important în această educație, decît metodele ce par a fi devenit desuete, legate de încercările de a *forma corelații* între *structurile sonore muzicale* și *emotivitatea, afectivitatea* și *inteligența* omenească. Sigur că asemenea absolutizări ar fi negate pînă și de cei ce au emis opinii ca cele citate mai înainte. Chiar Boulez spune : „Muzicianul este totuși, totodată un intelectual și un meșteșugar : numai această *dublă atitudine* îi permite coerența față de ceea ce vrea să *„exprime"* (rețineți : *„să exprime"* !) Iar un muzicolog de autoritatea Gisélei Brelet, după ce pledează pentru ascetismul estetic, care ține de atenția acordată rigorii construcției, spune totuși : „Muzica, chiar în formele sale cele mai „pure" este *expresie*, expresie a duratei trăite a conștiinței... Forma muzicală vrea să fie *trăită* de o *conștiință care se exprimă prin ea"*. E vorba prin urmare *nu* despre construcția „pură", ci de rigoarea unor structuri specifice, fără de care nu se constituie, în deplinătatea ei, expresia specific muzicală a unor stări de conștiință umană. Pentru că nu putem insista mai mult, mi se pare că aici atingem *miezul* problemei noastre, mulțumindu-ne deocamdată doar cu această „efleurare" a lui.

Nu putem firește, să luăm în considerare o educație muzicală din care să excludem cunoașterea-instruire, în ceea ce privește fundamentele *tehnice* ale compoziției muzicale. Fără cunoașterea datelor de bază ale limbajului muzical — în ceea ce privește ritmul, melodia, armonia, agogica, contrapunctul, mijloacele clasice și moderne de producere a sunetului mu-

zical, principiile elementare de compoziţie, capacitatea de a citi o partitură etc. — nu poate să fie vorba decît despre o „educaţie“ muzicală edulcorată, care rămîne în zonele sentimentale ieftine ale înţelegerii muzicii. Dar dacă rămînem *numai* la aceste elemente „filologice“ ale muzicii — cel format doar în absolutizarea lor rămîne amputat de ceea ce este esenţial în constituirea sensibilităţii muzicale autentice.

Nu cred că muzica este un succedaneu al filozofiei — cum par să susţină unii muzicologi. Filozofia este o disciplină *teoretică*, care-şi are limbajul său propriu, cu caracter *denotativ*, de mare *rigoare* logică, ca orice disciplină ştiinţifică. Muzica este *artă* — limbajul ei, ca orice limbaj artistic este *conotativ*, rigoarea lui (chiar dacă din punct de vedere constructiv este ireproşabilă) rigoarea lui *expresivă* se dispersează în *polisemia*, care caracterizează arta de ţinută. Dar dacă muzica nu este filozofie, asta *nu înseamnă că vibraţia sensibilităţii muzicale nu incită la meditaţie* — meditaţia nefiind doar apanajul filozofilor. A forma sensibilitatea muzicală — mi se pare de aceea a proceda în aşa fel, încît muzica (de la monodia veche la Bach şi de la Schönberg la Stockhausen) să fie sesizată în *expresivitatea* ei, în ceea ce incită, pe căile marelui clocot emotiv pe care-l provoacă, la *meditaţii* asupra rosturilor şi destinelor noastre. *Cum*, prin ce procedee de detaliu trebuie să acţionăm, aceasta este o întrebare care vizează pedagogia muzicală. Estetica are, cred, a-şi propune, în această privinţă, numai indicarea liniilor directoare, care pornind de la încercările de a sesiza *esenţa artei muzicale*, să deschidă orizonturi către care avem a ne îndrepta, evitînd rătăcirile pe drumuri necorespunzătoare ţelului urmărit. Răspunsul corect la întrebările enunţate este de natură, cred, să stea la originea clarificărilor raporturilor dintre creaţia muzicală şi publicul căruia această creaţie i se adresează. Accesibilitatea muzicii înseamnă totodată conştiinţa compozitorului că opera lui are de răspuns unor aşteptări ale sensibilităţii muzicale educate ca şi eforturile tuturor acelora în sarcina cărora cade formarea acestei sensibilităţi (de la învăţămîntul de toate gradele la critica muzicală) de a o îndruma pe căile de mare complexitate, care vizează totodată însuşirea cunoştinţelor tehnice, a cunoaşterii limbajului muzical — dar şi dezvoltarea capacităţii de a sesiza ceea ce muzica de calitate aduce ca spor al „umanizării“ tot mai accentuate a omului — aşa cum arăta Marx.

Cîteva aspecte din domeniul educaţiei muzicale

de NICOLAE PAROCESCU

Pentru a răspunde cerinţelor actuale ale dezvoltării conştiinţei socialiste, educaţia muzicală trebuie ca, în primul rînd, să facă un efort de creaţie ştiinţifică pedagogică considerabil mai mare faţă de celelalte arte. Explicaţia : pînă astăzi nu există o metodă de alfabetizare muzicală comparabilă cu aceea a limbajului vorbit. În cele cîteva ţări în care alfabetizarea muzicală se realizează, pe arii mai mult sau mai puţin reduse, faptul se datoreşte mai mult unei organizări şi unor cadre foarte bune decît metodei.

Ne referim, cum vedeţi, în primul rînd la educaţia din şcoala generală, întrucît ea este şi rămîne, în condiţiile noastre, izvorul tuturor izvoarelor muzicii.

O foarte redusă prezentare a realităţilor de la noi, de ieri şi de azi, va arăta ce avem de făcut, esenţial, în domeniul de care ne ocupăm.

În ce priveşte trecutul putem spune că în pofida locului favorabil pe care-l avea muzica în programe şi cu toată activitatea didactică excepţională a unor personalităţi ca G. Breazul şi Sabin Drăgoi, Const. Brăiloiu şi Ion Croitoru, Dimitrie Cuclin şi alţii, rezultatul educaţiei muzicale generale era, pentru vremea aceea, sub ceea ce se învestea în ea. Cauze : 1) începerea prea tîrzie, la 11 ani, a alfabetizării muzicale ; 2) nivelul insuficient al pedagogiei muzicale a vremii.

După Eliberare, alături de educaţia muzicală şcolară au izbucnit, primăvăratec, printr-un elan în bună parte spontan, formele de cultură muzicală de mase. La primul 1 Mai liber, 1945, îmi amintesc, aproape că nu era întreprindere sau instituţie care să nu iasă la manifestaţie cu echipe corale, instrumentale şi de dansuri. Desigur, izvorul şi conţinutul lor artistic era colorat intens politic datorită începutului de perioadă revoluţionară de atunci.

După 1948, de la reforma învăţămîntului, cu un conţinut nou şi mai bogat, dar cu aceleaşi tare în privinţa metodelor de predare, muzica în şcoala generală începe să treacă, de la o vreme, prin fluctuaţii care, cum se ştie, nu s-au terminat încă. În această etapă apare acea stagnare a pedagogiei muzicii care a determinat, involutiv, reactualizarea vechiului principiu ne-

rodnic, de predare a muzicii ca *teorie și solfegii*. Rezultatul — o adevărată inhibare a gustului pentru cultura muzicală, de care se resimte azi spiritul tineretului.

Firește, aceste aspecte ale educației muzicale în școala generală au influențat și activitatea formațiilor de amatori. Au apărut mai tîrziu și alți factori neprielnici. Este de ajuns să amintesc de rolul lucrativ cu care era învestită la un moment dat activitatea aceasta artistică. S-a revenit la timp, desigur !

În ce privește școala, toată această perioadă neclară a educației muzicale se explică, după mine, mai ales prin nivelul științific și cultural necorespunzător al cadrelor care răspund de această activitate în ministerul învățămîntului. *Om de meserie* în asemenea posturi ar trebui să însemne specialist în psihologia învățării și în pedagogie, cercetător savant, capabil să propună soluții științific fundamentale.

Relansarea actuală a educației muzicale în general ne găsește, din punctul de vedere al muzicii, într-o situație bună, mai ales foarte promițătoare. Ceea ce s-a gîndit și s-a propus mereu — un centru științific de cercetare și experimentare în domeniul educației muzicale — s-a realizat azi.

Am în vedere în primul rînd rolul și activitatea institutului de cercetări pedagogice. Pentru întîia oară în țara noastră problemele de bază ale proceselor educaționale școlare sînt obiect de cercetare științifică înainte de a deveni planuri, programe, metode de predare etc. Pentru întîia oară un cercetător din institut, Anatol Bîrcă, descoperind în cartea sa *Sistematizări reflexe în predarea scrierii muzicale*, mecanismul psihologic al învățării muzicii, ne dă un model psihologic al formării și însușirii elementelor ei. Se deschide astfel, în sfîrșit, calea găsirii unor metode de alfabetizare muzicală științific fundamentate. Este o dovadă de seriozitate și nivel de muncă în acest institut ca și o siguranță pentru viitorul educației muzicale.

Încă un argument. Nu cred că pot exista creație și viață muzicală autentice fără o rezonanță vastă a operei de artă în conștiința și gustul artistic al maselor de auditori ; și invers. (Sînt, desigur, posibile diferențieri în unele cazuri, dar numai cantitative). Apare clar că existența unor mari categorii de auditori cultivați sistematic la izvor, în școala generală, devine factor determinant secund al valorilor artistice muzicale. Așadar, ajungem iar la faptul că, în ultimă analiză, educația muzicală școlară generează, ca un izvor viu, întreaga cultură muzicală. Să se dea deci forțe mai multe institutului de cercetări pedagogice și vom ajunge la cultura muzicală cea mai autentică, cea a întregului popor.

Desigur, însă, factorul prim, generator în artă este creația — conținutul educației artistice. Iată cîteva idei și sugestii.

În chestiunea caracterului național al muzicii. Dacă nu confundăm tradiția cu tradiționalismul și inevitabilul mers înainte al omenirii spre universalitate cu cosmopolitismul, se poate înțelege ușor nonsensul unei creații de artă în epoca noastră în afara geniului original național. Cred că noțiunea marxistă de internaționalism, singura care o implică și pe acea de patriotism, spune mai clar și mai convingător acest adevăr fundamental. Psihologii și esteticienii, organizatorii vieții noastre muzicale, au a cerceta și descoperi, deci, criterii mai clare ale valorilor artei — legătura acesteia cu sentimentul patriotic, cu umanismul socialist.

Tot în această sferă de idei, creația noastră populară clasică, supraviețuirea ei datorită tîrziei dezvoltări a burgheziei naționale în România, constituie valori spirituale fără de moarte ale poporului nostru. În condițiile socialismului, ale transformărilor ce aduc dispariția bazelor sociale ale culturii folclorice clasice, cea pur orală, noi trebuie să găsim mijloacele de a o menține vie, perenă, ca pe o limbă muzicală maternă a întregului popor. Este o problemă complexă, care cere soluții noi. Iată doar cîteva aspecte. Propagarea azi a folclorului se face mai ales de către lăutari, în stilul lor specific ; la radio și în volume pentru specialiști, folclorul se propagă și ca document etnografic autentic. Dar aceasta nu-i de ajuns pentru ca el să rămînă mereu viu. El trebuie propagat și prin alte mijloace, mai convingătoare.

Poate că ar trebui să fie predat în școală tot așa cum se predă folclorul literar la limba și literatura română ! ? Unii dintre înaintașii noștri, autori de manuale de muzică, au încercat aceasta, dar n-au avut timpul și condițiile să se verifice.

Încă un aspect în legătură cu propagarea folclorului. Cred că folclorul genurilor zise „rituale" nu este mistic, așa cum se afirmă, dimpotrivă ; efectul lui asupra spiritului nostru, azi, întărește în multe cazuri concepția științifică asupra lumii. În fruntea acestor genuri

stau colindele, cea mai frumoasă muzică și poezie, după mine, din cîte sînt în lume. Chiar și acelea în care versul aduce personaje din cele două „testamente", efectul este departe de a fi mistic. Cred că problema trebuie reconsiderată.

În legătură cu muzica ușoară. Prin accesibilitatea ei foarte directă, prin cantitatea fără măsură care se consumă și prin alte caracteristici structurale specifice, poate ajunge să acționeze, în unele cazuri, aproape ca un drog. Mă refer exclusiv la cea a altor meridiane. Nu e vorba de a se opri ci de a se pune accentul pe calitate artistică. Toți cei în cauză au numai de cîștigat în acest caz.

Încheiu. Pentru a spera să realizăm cu succes marele program de dezvoltare a conștiinței socialiste la nivelul cerut azi — aș spune umanizarea continuă a omului — trebuie să ne debarasăm de orice formă mai mult sau mai puțin frustă a diletantismului în educație, punînd cît mai repede și mai temeinic bazele științifice ale practicii ei.

Muzica și publicul

de IOSIF SAVA

La începutul lunii decembrie, în zilele acestei stagiuni în care organizatorii vieții artistice își pun atîtea probleme în legătură cu o cît mai largă și mai eficientă difuzare a valorilor muzicale în mase, pentru continua împrospătare a mijloacelor de educație muzicală de orientare asupra valorilor artistice, Institutul de Istorie a Artei a organizat, sub auspiciile Academiei de Științe Sociale și Politice, o amplă dezbatere pe tema : „Muzica și Publicul". *)

În momentul de față — spunea în deschiderea dezbaterii Mircea Popescu, Directorul Institutului de Istorie a Artei — problema investigării științifice a relației public-muzică a devenit o necesitate deosebit de urgentă, dată fiind preocuparea generală în lume, și în țara noastră pentru problema educației sub toate aspectele ei, preocupare în cadrul căreia muzica este un factor esențial în formarea spirituală a omului dar pentru rezolvarea căreia trebuie să găsim modalitățile cele mai bune, de rezonanță largă și profundă în masă.

S-a spus de multe ori că trăim într-un secol al imaginilor, într-o civilizație a imaginii ; poate însă că trăim mai mult într-o lume a muzicii care pătrunde într-un mod deliberat sau difuz pe toate canalele în viața publică și individuală. A stabili în domeniul relațiilor dintre muzică și public criterii și metode — este una dintre problemele pe care ni le punem cu toții, pe care și le pune „Institutul de Istorie a Artei".

Și meritul esențial al consfătuirii a fost acela — cum s-a afirmat — de a fi reușit să angajeze direct, în acest moment de vitală importanță pentru viața noastră muzicală, dezbaterile estetice pe tărîmul sociologiei, cu șanse de a contribui nu numai la clasificarea unor categorii, dar și la găsirea unor soluții practice, a unor noi metode de influențare a conștiinței sociale și prin mijlocirea artei.

Au fost abordate în aceste dezbateri diverse aspecte ale relațiilor dintre creație, interpretare, public, ale accesibilității mesajului de artă, ale rolului criticii muzicale în formarea publicului, diverse aspecte pedagogice, sociologice ale problemei. Am ascultat astfel (le cităm într-o ordine cu totul întîmplătoare) interesante comunicări care stabileau cîteva coordonate isto-

---

*) Au participat : *Mircea Popescu*, directorul Institutului de Istorie a artei, *Mircea Voicana*, șeful Sectorului de Istoria muzicii a Institutului de Istorie a Artei, *Marcel Breazu*, profesor la Institutul „Nicolae Grigorescu", *Elena Zottoviceanu*, cercetătoare la Institutul de Istorie a Artei, *Ovidiu Varga*, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", *Anatol Vieru*, compozitor, *Pavel Cîmpeanu* de la Centrul de sondaj al Radioteleviziunii, Nicolae Parocescu muzicolog, *Ștefana Steriade*, cercetătoare la Institutul de Filosofie, *Alfred Hoffman*, cercetător la Institutul de Istorie a Artei, *Iosif Sava*, redactor muzical la Radioteleviziune, *Vasile Tomescu*, muzicolog, secretar al Uniunii Compozitorilor, *Doru Popovici* compozitor, *Viorel Cosma*, muzicolog, *Melinée Poladian-Ghenea* reprezentantă a Agenției Române de Impresariat Artistic, *Clemansa Liliana Firca*, cercetătoare la Institutul de istorie a artei, *Radu Gheciu* secretar general de redacție la televiziune, *Vladimir Popescu-Deveselu*, cercetător la Institutul de Istorie a Artei, *Radu Stan* muzicolog, *Dumitru Capoianu*, Director al Filarmonicii „George Enescu", *Anca Jalobeanu*, cercetătoare la Institutul de Istorie a Artei, *Alexandru Trifu*, profesor la Conservatorul Ciprian Porumbescu.

Au mai prezentat comunicări care nu au mai fost citate în cadrul consfătuirii : *Ion Șerfezi*, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", *Lucia Alexandrescu*, cercetătoare la Institutul de Istorie a Artei, *Oltea Mișcol*, cercetătoare la Institutul de Filosofie, *Amelia Pavel*, cercetător la Institutul de Cercetări pedagogice, *Elisabeta Dolinescu*, cercetătoare la Institutul de Istorie a Artei, *C. Stihi — Boos*, cercetător la Institutul de Istorie a Artei, *Grigore Bărgăuanu*, muzicolog.

riografice ale temei *(Ovidiu Varga, Elena Zottoviceanu)* comunicări despre locul muzicii în sincretismul contemporan *(Clemansa Liliana Firca)*, despre particularitățile contemporane ale procesului comunicării în muzică, *(Anca Jalobeanu)*, o trecere în revistă a cercetărilor actuale pe plan internațional în problemele abordate, *(Radu Stan)*, a formării sensibilității muzicale *(Marcel Breazu)* ale accesibilității operei de artă *(Anatol Vieru)* — (textele comunicărilor susținute de M. Breazu, R. Gheciu și N. Parocescu le puteți găsi în coloanele revistei noastre) — ale educației muzicale școlare *(Nicolae Parocescu, Al. Trifu, Ion Șerfezi, A. Bîrcă)*, ale rolului criticii în formarea publicului *(Alfred Hoffman, Viorel Cosma, Iosif Sava)*, au fost aduse în dezbatere cîteva rezultate ale unor investigări sociologice asupra categoriilor publicului *(Ștefana Steriade, Maria Cobianu, Pavel Cîmpeanu)* și în special au fost abordate multiple probleme în legătură cu educația artistică a maselor, ale perspectivei mișcării noastre muzicale, *(Vasile Tomescu, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Viorel Cosma, Radu Gheciu, Meline Poladian-Ghenea, Vladimir Popescu-Deveselu, Iosif Sava)*.

Subliniind importanța temei, dr. *Vasile Tomescu* arăta pe bună dreptate că însemnătatea unei asemenea idei se desprinde din Documentele recentei Plenare a Comitetului Central al PCR care, pledînd pentru așezarea relațiilor sociale din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste, arată necesitatea de a răspîndi valorile culturale în masele cele mai largi ale poporului. „Problema relației dintre muzică și public — spunea dr. V. Tomescu — este organică, este structurală societății socialiste și deci trebuie să fie o problemă care cel puțin în mod virtual, în mod ideal, trebuie rezolvată sub semnul unei identități ; trebuie create în modul cel mai științific, cel mai realist condițiile pentru ca acest ideal să devină realitate. Ne dăm seama, pe baza discuțiilor de astăzi, poate mai interesante decît am fi crezut, că sîntem încă la început în ce privește înarmarea noastră cu metode, capabile să ne dea prilejul de a fundamenta idei, de a contura direcții, dar este absolut cert că aspecte complexe se întrepătrund, aspecte de ordinul politicii culturale, de ordinul răspunderii unor instituții centrale, al legăturii muzicienilor cu viața. Este de gîndit, de meditat asupra tuturor acestor probleme. Ele se înlănțuie extraordinar și aș vrea să-mi exprim părerea că ceea ce este esențial în obligația noastră de a cuprinde problema este poate hotărîrea, este poate gestul de colaborare, de înmănunchere a eforturilor. Există un număr considerabil de experiențe colective care trebuie fructificate și adunate în preocuparea constantă pusă sub egida unor instituții așa de importante ca Academia de Științe Sociale și Politice și Consiliul Culturii și Educației Socialiste".

Reluînd tezele lui Radu Gheciu cu privire la mijloacele folosite de televiziune pentru educația muzicală a tineretului (text pe care-l publicăm alăturat) *Vl. Popescu-Deveselu* adaugă : „Cred și eu că emisiunile lui Leonard Bernstein prezentat recent de Televiziune pot constitui prilej de reflecții pentru cei chemați să inițieze în tainele muzicii tînăra generație. Acest muzician multilateral ne arată că omul este receptiv la artă de la vîrsta cea mai fragedă și că este înarmat cu elementele necesare pentru înțelegerea unor date de natură estetică ale muzicii, care la prima vedere ar părea inabordabile".

Nu trebuie să ne mirăm că prin ruperea de elementele care constituiau bagajul inițial capabil să contribuie în mare măsură la formarea accesibilității pentru *muzica de artă*, creează premizele creionării unui adolescent între 15 și 20 de ani care încearcă să-și găsească — îndrumat mai mult sau mai puțin greșit și de mijloacele mass-media — un domeniu muzical accesibil lui, el care a refuzat datorită sistemelor teoretizante de predare a muzicii de care vorbeam, pătrunderea în universul muzicii prin intermediul acestor modalități teoretice, discutabile. Și atunci, acest tînăr, devenit consumator de artă, găsește soluția în aderarea la diversele forme ale muzicii de ambianță. Produsele muzicii de ambianță îi devin accesibile nu prin elementele muzicii, cărora cu greu le va putea decala valoarea ci prin text. Cînd textul este valoros, cînd el răspunde aspirațiilor tinerilor, produsul nu are cum să nu fie adoptat.

Alături de diverse probleme legate de repertoriul Filarmonicii, de modalitatea în care directorul Orchestrei stabilește programele viitoarei stagiuni, compozitorul *D. Capoianu* s-a oprit după ce o serie de vorbitori au insistat asupra valorii ciclului de emisiuni educative difuzat de postul nostru de Televiziune — la problema actuală a concertului lecție.

„Se vorbește despre concerte-lecție — a spus printre altele vorbitorul. Firește că acum un număr de ani constituiau evenimente ce înviorau viața muzicală a Capitalei. Erau neuitatele vorbiri ale lui Ion Marin Sadoveanu, Petru Comarnescu. Existau o serie întreagă de mari figuri ale culturii românești care își întrebuințau pana și vorba spre folosul celor care urmau să asculte muzică. De la o vreme încoace nu mai facem treaba asta. De ce ? Pentru că aceste conferințe, aceste concerte-lecție se adresau în primul rînd tineretului, elevilor. Profesorii de muzică, și ei slujbași ai nefericitei idei de a învăța pe copii întîi și întîi gamele majore și minore, armonia, și apoi a-i face să iubească muzica, nu mai vor, nu ne mai lasă să le vorbim copiilor, spunînd astfel : „De vorbit le vorbim noi tovarăși ; dumneavoastră — cîntați-le".

Vedeți, sînt probleme care trebuie să constituie o bază de discuție. Sîntem în posibilitatea

de a relua aceste conferințe, fiindcă ele sînt într-adevăr necesare.

„Este necesar — a afirmat în altă ordine de idei directorul Filarmonicii „George Enescu" — să cunoaștem exact situația la ora actuală în masele cărora noi ne adresăm. Dacă vom bîjbîi, dacă ne vom închipui că situația este așa cum ne-o închipuim și vom continua să construim pe închipuiri, pe ceea ce credem că s-ar întîmpla în mase cu programele noastre vom greși. Cred că sondajul opiniei publice este la ora actuală obligatoriu. Nu mai putem merge pe ceea ce bănuim. Cred că un sondaj exact, la obiect, făcut științific de un institut care să se priceapă la aceasta este în momentul de față nu numai profitabil dar este baza de la care ar trebui să pornim în viitor."

Un punct de vedere cu privire la educația muzicală în spiritul cunoașterii și apropierii de cultura muzicală românească a fost exprimat de *M. Poladian-Ghenea:* „La o analiză mai atentă, cunoașterea muzicii românești se limitează în prezent la cadrele restrînse ale învățămîntului de specialitate, ale forurilor de specialitate, ale publicațiilor de specialitate, cu prea puține posibilități de pătrundere în rîndurile publicului larg.

Ce e de făcut în această situație ?

Un prim pas ar trebui să constituie conlucrarea tuturor instituțiilor culturale a organizațiilor obștești, a oamenilor cu pregătire și funcții muzicale, în scopul realizării educației muzicale în spiritul cunoașterii patrimoniului muzical național, urmărindu-se această educație pe toate treptele vîrstei și ale pregătirii culturale.

În sfîrșit, cîțiva vorbitori au relevat în cuvîntul lor, locul deosebit pe care îl are în *formarea publicului* critica muzicală, „element formativ de prim ordin".

„Omul chemat să „medieze", să cultive gustul publicului, să îndrume tineretul, să releve tuturor largul evantai al creației universale și naționale, clasice și contemporane, rămîne criticul muzical, muzicologul — remarca pe bună dreptate *Viorel Cosma.*

Transmisia muzicală radiofonică sau televizată trebuie „prefațată" (mai ales în cazul lucrărilor inedite din muzica veche clasică și din cea contemporană), în mod inteligent, pasionat, la obiect, fără vulgarizări și extrem de succint. Lărgirea repertoriului, dar mai ales înnoirea lui vertiginoasă (fenomen propriu epocii noastre) se cere explicată de critici. De aci, necesitatea maximei profesionalizări a criticii muzicale.

Rolul criticii muzicale în *mass-media* viitorului crește simțitor. Activizarea auditorului, actul de selectare al creației, dar mai ales comunicarea intimă (această neprețuită bogăție spirituală a vieții muzicale din totdeauna) dintre compozitori, interpreți și public trebuie să afle în criticul muzical acea forță de îndrumare constantă, menită să echilibreze aspirația profesioniștilor către perfecțiunea tehnică și dorința auditorilor de pătrundere în fondul umanist al muzicii.

„Relația critic-public cuprinde mai multe aspecte — sublinia în comunicarea sa *Alfred Hoffman.* Nici un moment nu se cuvine să ne lamentăm asupra impermeabilității tinerei generații la valorile marii muzici ; criticul este chemat să fie un educator în prima fază — a atragerii spre muzica bună — dar concomitent să acționeze și la nivelul specializat cel mai înalt, știut fiind că publicul înaintează repede, în gust și exigență.

Ce este important, de asemenea, în relația critică-public ? Evoluînd spre o specializare, publicul nu va avea totuși la îndemînă criterii sigure ; după ce a fost la cîteva concerte, el este pîndit de semi-doctism, i se pare că a început să „se priceapă". Atunci este perioada periculoasă cînd, aflat și sub acțiunea lecturilor, a unei informări primare din cărți, prospecte și broșuri, dar nefundamentată pe o suficient de diferențiată experiență auditivă și mai ales emoțională, el va încurca adesea valorile.

Criticul are, în asemenea împrejurări rolul de a confrunta o părere fermă, integră artisticește, cu șovăirea născută în conștiința publicului, împărțit între stratul primar de informare și impresia resimțită în sala de concert, pe care nu o poate încă cristaliza în sensul adevărat.

Fiind alături de public pentru a-l apăra de non-valori, criticul nu trebuie totuși să fie complezent cu publicul. El trebuie să-i atragă atenția atunci cînd greșește, să-l facă să regrete că a scăpat mari evenimente artistice preferînd altele, mediocre, dar lansate cu mai mare fast."

Atacînd un vast front de probleme, consfătuirea organizată de Institutul de Istorie a Artei a „declanșat" cîteva direcții de cercetare, a punctat o serie de relații de prim ordin în dezbaterea ecuației „muzică-public" asupra cărora instituțiile de difuzare a muzicii vor trebui să reflecteze, iar institutele de cercetare să le abordeze cu mai multă temeinicie, să le supună în continuare dezbaterii specialiștilor.

Patriotism şi caracter naţional

de GHEORGHE FIRCA

În măsura în care arta nu s-a desolidarizat de individ şi, mai ales, de individ ca exponent al colectivităţii, în aceeaşi măsură poate fi remarcată variabilitatea raporturilor interioare, raporturi privind înseşi criteriile pe care o astfel de constantă — artă-individ — se întemeiază. Integrată mai întîi în practicile magice, arta nu a avut o dimensiune cu adevărat proprie, ci o identitate de la sine înţeleasă ; detaşată, apoi, de magic, ca şi de obligaţiile sincretice, s-a autodesăvîrşit, cunoscîndu-şi limitele şi încercîndu-şi „rezistenţele" graţie puterii constructive a celui ce i se consacră ; trecînd din faza dinamic-constructivă, ce favoriza grupurile artizanale închise, ale celor învestiţi cu privilegii iniţiatice, arta şi-a dezvăluit virtutea de a fi *introspectivă*, în sensul accesului psihicului uman la orice manifestare a ei, şi în acelaşi timp *expansivă*, în sensul capacităţii ei de influenţare a individului şi a societăţii ; prin măiestria realizărilor şi echilibrul stărilor de psihic (prin filtrarea lor), prin proporţia în formă şi măsură în exprimare, se naşte şi următoarea categorie : *frumosul*. Cu aproximativ epoca elină clasică, sîntem în posesia celor trei atribute fundamentale ale artei europene, atribute conţinute în expresiile *tehné* (în latină *ars)* = măiestrie, îndemînare, *ethos* = obicei, aparţinînd unui grup, *poesis* = poetic — frumos. Natura termenului *tehné* este alta decît a celorlalţi doi următori, el avînd vechi origini, lingvistic discernabile. Era în greacă singurul termen pentru *artă ;* mai mult, prin învecinarea cu adjectivele derivate şi nu numai în greacă ci şi în latină sau în limbile moderne *(Ars — artificialis, Kunst — künstlick ; Iskusstvo — iskusstvenîi)*, se luminează o imemorială reprezentare pe care oamenii au avut-o despre artă, ca activitate constructivă şi ca producătoare a ceva inexistent în ambianţa naturală. Ideea de *ethos* este una reflexivă, de origine filozofică (apare la Platon şi la Aristotel) precum şi aceea de *poesis*, prin care Aristotel instituie termenul generic al unei viitoare ştiinţe, cum este estetica.

Apărute ca rezultat al practicii artistice, aceste trei categorii vor deveni criteriile de valoare în aprecierea produsului de artă, criterii de care vor ţine seama nu numai filozofii şi esteţii ci şi artiştii ; prin ele îşi vor înălţa principiile şi-şi vor îmbunătăţi gramaticile. Categorii cu totul noi nu vor apare de aici înainte. Una cîte una vor avea, poate, o pondere mai mare sau mai mică, iar noţiunile ce indiscutabil se mai ivesc, încercîndu-se acreditarea lor absolută, nu reprezintă decît derivate ale categoriilor de bază.

Este indiscutabil că, cea mai puţin aptă de a răspunde imperativului artistic al *mimesis*-ului cea mai depărtată de modelele naturale, chiar de o semantică a limbajului ei — cum am spune astăzi — muzica a apărut secole de-a rîndul (Quadrivium-ul medieval) ca o ştiinţă, supusă unor scheme interioare comparabile *cu*, şi explicabile *prin* acela ale matematicilor.

Renaşterea, ca o primă epocă ce e străbătută în evoluţia spiritualităţii de după Evul-mediu de duhul raţiunii, al echilibrului şi al măsurii, repune în drepturi cu imparţialitate triada *tehné — ethos — poesis*. Fiind în plus, o epocă clasică, îşi face un titlu de glorie în a cultiva frumosul ca derivat şi accepţie împlinită a lui *poesis*. S-ar putea spune că raportul, deşi echilibrat, al celor trei treimi, înclină, dintr-un punct de vedere deja estetic, spre realizarea frumosului, astfel încît atitudinea echilibrată a individului (etica artistului) şi scopurile cathartice ale artei se exprimă prin această finalitate estetică, iar *tehné*-ul, măiestria atît de preţuită de artizanul renascentist, nu se mai profesează doar în numele unor raţiuni ezoterice (chiar dacă metodele pot uneori să înşele), ci într-un acelaşi scop al găsirii formelor frumoase prin ele însele.

Nu este pentru nimeni o noutate că, începînd tocmai cu Renaşterea şi cu impunerea pe plan istoric a clasei burgheze, apar indiciile acelei atitudini care şi-a însuşit calificativele de naţional (naţionalism) şi patriotic (patriotism). Raportîndu-le la categoriile fundamentale, mai sus amintite, este evident că patriotismul şi caracterul naţional derivă din *ethos*, şi anume, din ethosul individual. Faţă de mentalitatea universalistă a Evului mediu, tendinţele naţionale ar apare eventual mai restrînse, ca fracţioniste şi, implicit mai departe de îndatoririle artei „mari". Adevărul este însă acela că arta cu caracter naţional ar putea fi taxată drept „minoră", numai atunci cînd ignoră prerogativele întotdeauna existente ale celor trei noţiuni fundamentale. În plus, o artă naţională — însumînd indirect caracteristicile dominante ale unei colectivităţi, de astă dată naţiunea şi nu întreaga comunitate a bisericii universale, ca în Evul mediu — nu confundă aceste trăsături, în fond impregnate de general-uman, dar exprimate într-un mod particular, cu atitudinea patriotică a oricărui

cetățean, chiar a artistului, ca membru de toate zilele, al cetății. Goethe putea să fie ministrul unei mărunte monarhii feudale, și, în același timp, sau chiar în pofida acestei situații social-mondene, un vizionar în ceea ce privea viitorul „național" al culturii germane, mai mult, unul dintre cele mai mari spirite universaliste.

S-ar mai putea obiecta că majoritatea mișcărilor naționale au corespuns ideologiei — exprimînd, pe planul gîndirii politice, fără îndoială, progresul — de separare și constituire a unor națiuni. Aceeași ideologie aplicată culturii și artei, a însemnat, cel puțin pentru anumite momente extrem de active, de virulente, o abatere a artei de la generalul uman. Vor rămîne deci, ideologiile naționale numai apanajul națiunilor și mai ales al națiunilor mici ? Răspunsul trebuie să țină seamă de acel moment extrem de activ de care spuneam, atunci cînd privește latura exacerbată a tendinței și, dimpotrivă, de stabilire a cumpenei drepte a judecăților, atunci cînd momentul reface legăturile sale cu universalul, acest universal văzut nu ca unitate politic-istorică ci ca tezaur de gîndire și valori perene. Este elocventă astfel revenirea unui creator ca Debussy la o atitudine patriotică, atunci cînd țara era amenințată de un pericol exterior real, atitudine ce se traducea, pe de o parte, prin afișarea acelui quasi-pseudonim „Claude de France", pe de alta, prin accentuarea trăsăturilor naționale ale creației sale. Cu atît mai frapantă este această schimbare de atitudine, cu cît Debussy era exponentul unei mișcări artistice de o accentuată specificitate stilistică, cum fusese impresionismul. Reprezentantul unei țări de primă mărime și al unei vechi culturi nu era stimulat de aceleași mobiluri și nu urmărea, evident, aceleași scopuri precum un reprezentant al unei țări mici sau al unei culturi incipiente. Faptul dovedește, însă, temeinicia sentimentului național în mentalitatea europeană.

Ar fi greu de susținut astăzi afirmația că țările mici n-au însemnat nimic în cultură pînă în momentul arborării conștiente a specificului național. Ele și-au adus o contribuție modestă adesea rămasă obscură, fără de care nu poate fi imaginată durarea culturilor medievale și chiar a celor renascentiste. Bunăoară, cazul țărilor românești, care și-au dat nu numai obolul la cultura și artele de tip bizantin, dar au impus și o notă aparte, ce nu va întîrzia să-și desvăluie „naționalitatea". „Rumânirea cîntărilor", de pildă, a contribuit nu numai la renunțarea la una dintre limbile ecleziastice-universaliste — slavona — în favoarea limbii poporului, ci prin pătrunderea specificului lexical, gramatical, accentic, a limbii române, la prefacerile din sînul muzicii. Modelul deja existent al acestor prefaceri îl constituia cîntecul popular cu unitatea sa perfectă dintre cuvînt și melos.

Nu cred să fi existat prin secolul al XVII-lea la cronicarii noștri, la cărturari în general, o conștiință exactă a naționalului. Nici nu era posibilă, atunci, decît în germene. Ea se manifestă în mod reflex, pornind de la constatarea că toți românii vorbesc aceeași limbă, și că această limbă este urmașa latinei. Unitatea, românii și-o vedeau nu numai între ei, ci și cu o mare sferă etnică și de cultură, într-un sens aproape modern, atent la o așa zisă „morfologie" a culturii ; e de mirare cum românii au avut acest sentiment al latinității, mai obsedant poate decît francezii, sau decît italienii, divizați statal și dezbinați politic, admiratori mai curînd ai culturii antice decît prea mîndri de descendența lor romană.

S-ar putea crede că nu am insistat asupra distincției ce există între noțiunea de patriotism și aceea de național. Încercăm să o facem. Patriotismul ca și naționalul, raportate la artă, sînt cuprinse în noțiunea de *ethos*. În același timp, ținînd de etica individului, patriotismul este efectul direct al conștiinței individului, în timp ce caracterul național reprezintă suma unor trăsături, ținînd de sufletul național, și care transpar prin anumite trăsături stilistice. Cum arta este o formă a conștiinței sociale, desigur, că anumite convingeri ale indivizilor, ale artiștilor, inclusiv patriotismul, își lasă amprenta asupra actului creației, dar numai într-un mod *mediat*. Că s-au confundat, nu odată, patriotismul cu trăsăturile naționale nu este de mirare, după cum s-a crezut în mod eronat a se găsi valoarea unei opere în gradul de emoție „patriotică".

Pe baza distincției dintre patriotic și național, s-ar putea urmări — desigur, în linii foarte mari — cele două etape în constituirea școlii românești de compoziție.

Chemată să „acopere" necesități din ce în ce mai acute ale vieții muzicale —croită acum după profil „evropenesc" — să răspundă exigențelor reclamate de spiritualitatea românească (matură, stăpînă pe viziunea sa în planul literaturii, de pildă), componistica autohtonă a urmărit două scopuri majore : acela al constituirii unui caracter național și acela al obținerii, individual sau ca nivel general, a măiestriei profesionale. Reciprocitatea și reversibilitatea ce stă îndeobște la temelia raportului în care se găsesc cei doi termeni a fost, nu odată, stînjenită de neîmplinirea termenului „măiestrie", într-o lucrare sau în alta, sau în scrisul unui compozitor. Indubitabil patriotică, atitudinea creatorilor, care au trăit evenimentele istorice ale anilor 1848, 1859, 1877, sau au militat prin arta lor la stimularea ideilor de unitate națională în provinciile „de dincolo" de Carpați, a dat naștere unor lucrări ce s-au dovedit valabile numai în măsura în care conținutul lor a fost dublat de o realizare pe plan tehnic. Unele coruri sau dintre foarte multele operete, cum a fost acea apre-

BIBLIOTECA „A...
SIBIU

ciată *Baba Hîrca*, baladele vocal-simfonice ale lui Dima și cîntecele pentru voce și pian ale lui Musicescu duc cu gîndul la pictura militantă a lui Negulici sau a lui Rosenthal... Pasul următor abia ne îndreptățește a nu mai vorbi de o valoare relativizată prin acel bine cunoscut epitet : „istorică", pas realizat de George Enescu în *Poema Română* și apropiind muzica — pentru a recurge la o frecventă comparație în fond justificată — de imagistica mai sensibil românească, de un mai înalt grad de asimilare a dominantelor sufletești ale poporului din „horele" lui Aman. Hora-program, hora stilizată din „Poemă" este demnă de o asemenea alăturare și însemnează infinit mai mult decît horele pentru pian, acceptate prin saloanele vremii în semn de simpatie pentru „național", o simpatie condescendentă uneori, fără mari pretenții estetice.

Etapa următoare accentuează nu numai ideea de școală în sensul adeziunii creatorilor de concepție comună, ci situează caracterul național în centrul preocupărilor. Naționalul nu mai este acum în primul rînd o chestiune de orientare, de ethos al creației, ci una privind destinele stilului individual sau colectiv. Asemeni altor școli sau orientări naționale din acest secol, școala românească recurge la ineditul folclorului, sau la resursele de limbaj ale acestuia, pentru a crea un idiom original, cu virtualități care să asigure dezvoltarea artei muzicale în condițiile depășirii impasului post-romantic. Depășind mai în toate cazurile și impasurile tehnice, găsind dimpotrivă, răspunsuri originale cu privire la imperativele tratării materialului modal, ritmic, arhitectonic, creînd chiar o substanță muzicală nouă, compozitorii ating etapa unui stil național matur. De la simfonismul intrinsec al școlii lui Castaldi la tratarea melosului psaltic de către Kiriac sau la întemeierea oratoriului pe o aceeași substanță la Paul Constantinescu, de la utilizarea miniaturală a melodiei folclorice înțeleasă în puritatea ei și șlefuită ca atare de Sabin Drăgoi, pînă la subtila reliefare a raportului specific dintre intonație și inflexiunile limbii în liedurile lui Jora, de la unica imaginare a discursului în *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, „în caracter popular românesc", la limbajul dramatic din *Oedip* și la cel esențializat din *Simfonia de cameră* de Enescu, muzica românească impune tot atîtea valori ce o situează în universal. Contactul cu curentele contemporane este acum firesc, neforțat și, mai ales, nedecalat față de ceea ce se petrece aiurea.

Moștenind o atare zestre de valori, creația muzicală contemporană a evoluat cu pași siguri spre împlinirea noilor sale deziderate. Implicit stilul național continuă să fie o coordonată estetică. În același timp, atitudinea patriotică se manifestă în toate domeniile creației și la diverse niveluri, de la cîntecul manifest pînă la genurile cele mai complexe. Acum, ca și în trecutul experiențelor noastre, patriotismul poate fi uneori exterior sau declarativ, rezultatele fiind în aceste cazuri departe de intențiile cele mai frumoase. Faptul dovedește, odată în plus, că valoarea unei opere este hotărîtă de un complex de factori, aceeași care acționează în orice operă, indiferent de caracterul declarat sau nu al patriotismului.

Ceea ce trebuie subliniat, în primul rînd, cu privire la atitudinea creatorului din zilele noastre, este transformarea conștiinței sale, a viziunii despre lume, transformare ce atrage după sine și o nouă calitate a patriotismului său. Acesta, investit cu toate atributele iubirii față de trecutul țării și ale prețuirii trăsăturilor de caracter ale națiunii, înseamnă totodată o înaltă responsabilitate față de contemporaneitate, față de acele realități ce sînt supuse odată cu noi și prin noi unui proces dinamic de transformare. Este tocmai sensul în care, analizînd latura etică a creației, documentele recente de Partid au constituit o aprofundare a unor adevăruri intrinsece artei românești contemporane, îndemnînd la reflecție și la scrutarea de către creatori a noi orizonturi, la valorificarea de noi resurse de *ethos* artistic. Vom păstra și pe mai departe și vom potența acele trăsături ale creației muzicale ce o identifică cu un specific al nostru de cultură dar o și personalizează într-un mod salutar atunci cînd se confruntă cu complicatele și contradictoriile criterii ale lumii contemporane.

Puse în competiție cu cele mai noi tendințe, niște lucrări ale tinerilor noștri compozitori au rezistat tuturor încercărilor, recunoscîndu-li-se, în plus, acel timbru original ce le atașează culturii românești.

Simfonia a III-a de Andreas Porfetye

de GR. CONSTANTINESCU

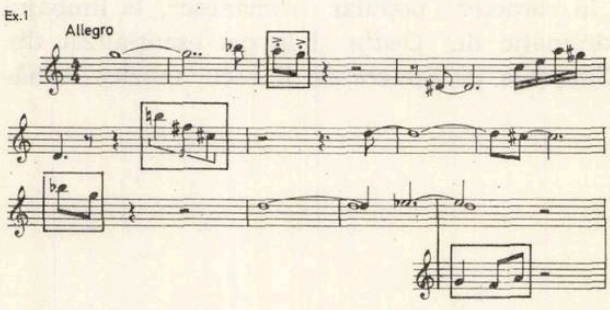
Afirmat datorită unei activități creatoare deosebit de valoroase, aparținînd ultimelor două decenii, compozitorul Andreas Porfetye face parte din acea generație care a asigurat o solidă evoluție a școlii românești contemporane. Alegîndu-și un drum propriu, Andreas Porfetye nu optează spre o orientare extremistă, condiționată de necontenita căutare a noutății în experimente asupra limbajului sonor. Din majoritatea lucrărilor sale, desprindem o reevaluare a structurilor tradiționale, aduse la nivelul gîndirii artistice contemporane prin modalitatea tratării și actualitatea problematicii. Iată de ce, indiferent că ascultăm lucrări ale sale din domeniul cameral, concertistic, vocal simfonic sau simfonic, se observă păstrarea primatului ideii muzicale și dramaturgiei contrastelor sonore, ca elemente esențiale de ordonare a discursului.

Soluția aleasă, așa cum se înfățișează în creația sa, dezvăluie o permanentă căutare, pentru edificarea arhitectonicii muzicale pe principii solide și totodată fidele personalității artistului contemporan.

De altfel, însăși *Simfonia a III-a*, dedicată sărbătoririi Semicentenarului Partidului Comunist Român, reprezintă complex preocupările compozitorului. A scrie o simfonie, după cum mărturisea compozitorul, înseamnă a recunoaște valabilitatea acestei modalități de construcție dramaturgică, care dincolo de schema tradițională, poate să răspundă exigențelor actualității, prin virtualele ei posibilități de dezbatere a ideilor și sentimentelor. Nu se pune desigur problema preluării necondiționate a experiențelor existente anterior în istoria genului. Compozitorul propune doar păstrarea concepției de ansamblu, mai ales considerarea simfoniei ca o lucrare tematică, un discurs bazat pe motive.

Atît forma sonată, cît și cea a variațiunii libere, apar în acest context ca elemente de structură care pot recepționa noul în conținutul ideilor muzicale, în dialectica tratării. Pentru a-i asigura o mai deplină unitate, Andreas Porfetye gîndește materialul tematic de bază ca un sumum al imaginilor ce se vor derula de-a lungul celor trei părți, slujind o singură idee. Fie că asistăm la expunerea în ipostaze deosebite a aceluiași material, fie că în cuprinsul unei sinteze tematice apar elemente caracteristice pentru întreaga simfonie, această unitate este mereu urmărită. Chiar și prin aparentul joc de contraste al înfățișărilor melodice, al dinamicii și culorii orchestrale, recunoaștem o linie ascendentă, care se justifică prin însuși subiectul propus de subtitlul lucrării : *„Dramatica"*. Neîndoios, nu avem de-a face cu o muzică programatică, în sensul relatării anecdotice a faptelor. În ansamblu însă, conflictul redă o frămîntare intensă, supusă fluxului și refluxului sonor, care vizează ca finalitate victoria unei energii vitale. Și, în acest comentariu al ideilor muzicale, dramatismul este calea firească a luptei, fără patetice clamări sau romantice entuziasme.

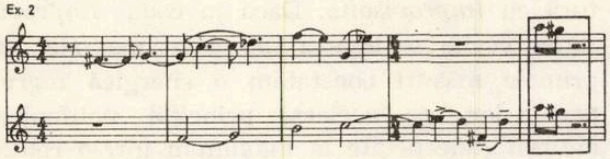
Prima mișcare a *Simfoniei* închide în ea un întreg conflict, care se va expune apoi detaliat și amplificat, în secțiunile următoare. Dar aici găsim exprimate ideile principale, precum și acele motive ce se vor relua apoi pe parcurs. Primul grup tematic al expoziției formei de sonată face obiectul unei ample expuneri, simbolică sinteză a întregii drame zugrăvite. Structura acestui grup principal relevă trei aspecte tematice care, privite îndeaproape, sînt asemănătoare ca arhitectonică a materialului, dar contrastante ca înfățișare sonoră. Primul, cu rol de temă inițiatoare din care vor deriva celelalte, este construit pe trei mici strofe : A (5 măsuri) ; B (4 măsuri) ; B_1 (3 măsuri) — asemănătoare contrabarrului (antistrofă, strofă, strofă). Dacă în A recunoaștem somptuozitatea sonoră a inițierii temei conducătoare (percuție, coarde, suflători de lemn, pian, xilofon), în cele două variante de B, celula finală — două optimi sau două pătrimi (cu divizare pe a doua) — aduc elementul leitmotivic ce va străbate energic întreaga lucrare.



Un joc al acordurilor de fagoți și pian (doimi) care reapare deseori ca respirație între teme, precede expunerea unui aparent nou material, cu profil mai cromatizat, care dă desfășurării

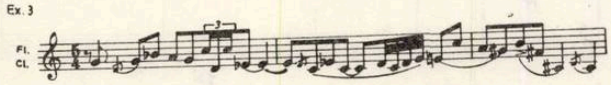
un sens de curgere continuă. Și aici, punctul terminus este marcat de leitmotivul celor două optimi.

Ex. 2

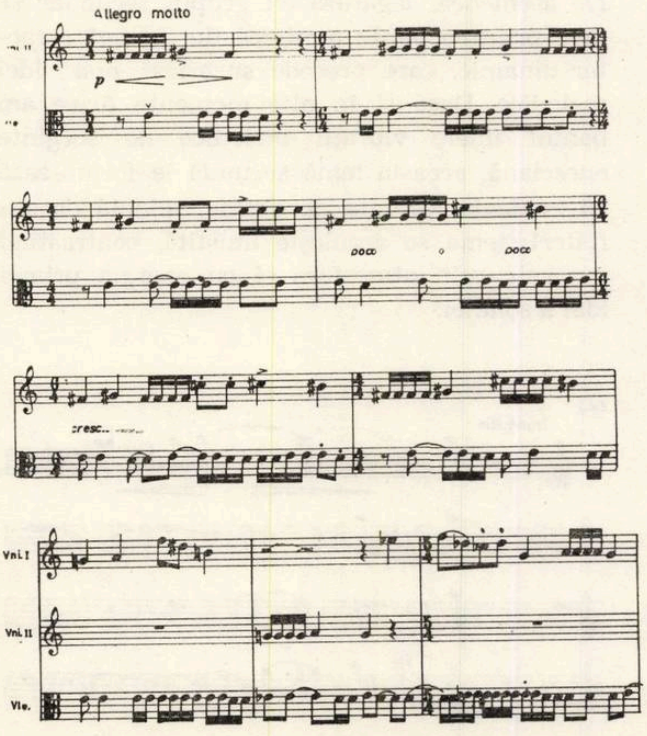


Este, de fapt, pregătirea readucerii temei principale, pe registrul suflătorilor de lemn, de această dată cantabilă, lirică, în sonorități camerale. Prin ea, compozitorul prevestește materialul doinit al părții a doua a *Simfoniei;* totodată, creează contrastul dinamic necesar unei ample concluzii a grupului principal.

Ex. 3



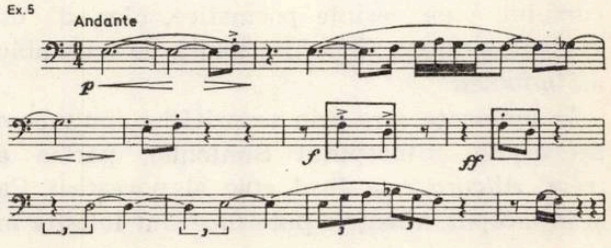
Concluzia aceasta, la care participă pentru prima dată întreaga orchestră, exclamă apoteotic tema inițială, într-o explozie coloristică și dramatică. Aparent ruptă de contextul acesta, tema secundă a sonatei apelează la alte elemente expresive. Dacă pînă acum prima melodica expusă pe verticala sonorității orchestrei, acum firul ritmic, contrapunctic, antrenează o desfășurare orizontală, cvasi-improvizatorică, sugerînd parcă un *motto perpetuo.* Aspectul unei ritmici de sorginte populară, de joc, suprapus cu cel de toccata, impulsionează intens expoziția :



Revenirea la amploarea simfonică inițială, deși aduce pregnant leitmotivul optimilor, nu renunță la această dinamizare, acordînd încheierii expoziției punctul de maximă încleștare dramatică a întregii părți I-a. După această culminație, în locul dezvoltării tradiționale, urmărim o rememorare caleidoscopică a materialului, care străbate printre sonoritățile irizate ale tremolourilor coardelor și micile fraze ale suflătorilor. Este o parcurgere fluidă, pe cîteva nivele ascendente, trecînd de la primele teme — în două „terase" succesive — la o sinteză a acestora cu grupul tematic secundar. Simbolic, dezvoltarea duce spre acorduri masive ale întregii orchestre, pe primele note ale temei inițiale, creîndu-se o tensiune mai mult reliefată de ultimele măsuri, în care reapare jocul de acorduri despre care am amintit în finalul primei teme. Reexpoziția inversează ordinea aspectelor grupului principal, mai întîi cu cel doinit, apoi, în *tutti* cu tema propriu-zisă. Un spațiu sonor transparent lasă răgaz pentru readucerea ritmului temei secunde, utilizînd un joc de tremolouri ale coardelor și replici frînturi ale suflătorilor, care dau senzația unei așteptări neliniștite. Astfel prevestită, tema de improvizație ritmică (II), deși în primul moment dă impresia de independență în dramaturgie, devine doar postamentul pe care se va edifica, într-o linie ascendentă, coda. Din complexitatea sonorității orchestrale, această *coda* reține pentru a impune memoriei ascultătorului, energia volitivă a ritmului de două optimi, acum transformat în căderi tăioase de ghilotină, pe tot spațiul orchestral.

Aparținînd unui spațiu expresiv mult deosebit de acest climat — poate întrezări numai în fragmentare aspecte lirice ale tematicii din secțiunea precedentă — partea a doua, *Improvisation (Andante)* se dezvăluie ascultătorului ca o viziune alcătuită din acumulări treptate ale aceleiași idei. Pornește mai întîi un cîntec doinit (clarinet) cu nuanțe meditative, care își deapănă molcom linia sinuoasă. Construit din note lungi, ținute, alternate cu unduiri ornamentale și scurte respirații ritmice, acest „cîntec" închide în el însăși esența unei forme tripartite *(a,* 6 măsuri ; *b,* două măsuri cu elementul de optimi leitmotivice ; *a var.* 4 măsuri).

Ex. 5

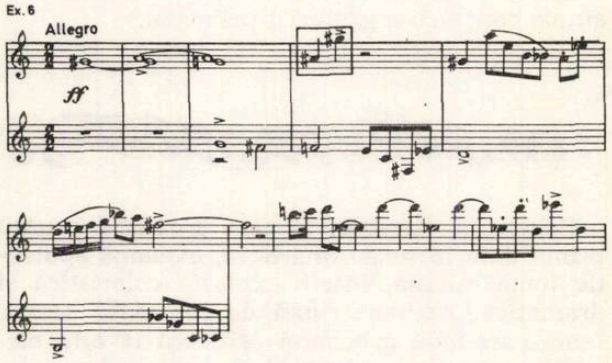


Dar ceea ce urmează expunerii în *rubato* a acestei teme, nu reprezintă propriu-zis o serie de variaţiuni construite după rigorile ciclului tradiţional. Compozitorul, apelînd la o reluare cu înfăţişări deosebite ale temei, caută mereu să înlocuiască posibilul procedeu variaţional cu unul de transformare continuă a materialului, asemenea unei improvizaţii monotematice.

Putem totuşi separa — arbitrar — cîteva mari frazări ale acestei improvizaţii, marcate de procedeele folosite. După enunţarea temei, suflătorii (lemne, apoi alămuri) însoţesc cîntecul doinit al clarinetului, ca o prelungire în timp a vibraţiei poetice. Primul ciclu se deschide, după această rostire *monodică*, cu o secţiune de tratare *polifonică*. Un *fugato* lent aduce tema la coarde, într-o intrare treptată, din ce în ce mai distanţată (violoncel şi contrabas ; după 2 măsuri viola ; după $3^1/_2$ măsuri vioara II ; după 7 măsuri vioara I), tinzînd totodată, în momentul în care este angajat tot grupul, la o însoţire a temei cu elemente eterofonice. Întreţeserea vocilor se deplasează apoi la suflători, care repetă variat acelaşi *fugato*, păstrînd însă şi sonoritatea coralului coardelor. Secţiunea se încheie cu o reluare singularizată a temei — la trompetă —, marcînd în nuanţe mai penetrante un nou nivel al sonorităţilor. Prima dată astfel detaşată, după începutul părţii lente, tema creează condiţiile unei creşteri intensive a discursului. Tema răsună la coarde, în *forte*, ca o deschidere a unei alte secţiuni, de netă tratare *eterofonică*, dialogul viorilor prime (continuat de fagot, contrafagot şi tuba) desfăşurîndu-se pe fundalul unei figuraţii dramatizate a grupului coardelor. Mai amplă, această secţiune a variaţiilor se finalizează într-un ecou al instrumentelor de coarde, cu cadenţe ce amintesc grupaje armonice auzite şi în momente concluzive anterioare (partea I-a), *Improvisatio*, — căci dincolo de această descriere, se cuvine să subliniem că desfăşurarea nu urmează schematic planul arătat — se încheie cu o amplă frază codală, în care tema, aparţinînd unui climat de lirism şi visare, se topeşte treptat în însăşi elementele ce au compus-o. Le auzim, trecînd de la un instrument la altul, din ce în ce mai distanţate ; după suflători, murmurul coardelor şi o ultimă pulsaţie la timpane. Farmecul poetic, discret şi neforţat de canoane formale, se degajă cu o nuanţată expresivitate din această parte lentă, în care compozitorul a reuşit poate cel mai bine să supună procedeele de alcătuire a discursului, unor cerinţe poematice, oferind un evident contrast, în arhitectonica de ansamblu a *Simfoniei*.

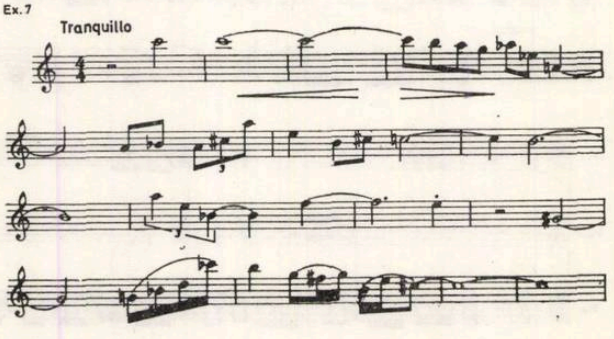
În ambianţa care prin sonorităţi tumultuoase declanşase şi începutul Simfoniei, partea a treia, *Allegro* reia firul epic al povestirii. Ca şi la început, nuanţele puternice sînt folosite în enunţarea ideii principale. Totuşi, să remarcăm, că această ideie tematică (din care nu lipsesc aceleaşi grupuri de două note rostite răspicat) pare a se înfiripa într-o subtilă legătură cu *Improvisatio*. Dacă în coda *Improvisatiei* vocile se topeau una cîte una, aici, în primele măsuri constatăm o energică regrupare a lor, pe aceleaşi principii polifonice, natural concentrate la maximum într-o celulă iniţială. În fine, această temă, mai mult decît materialul muzical auzit pînă acum, înglobează în ea şi o anumită ritmică dansantă, capabilă de impulsuri vitalizatoare.

Ex. 6



Spre deosebire de tratarea formei de sonată în prima parte, aici tema se deapănă rectiliniu, fără mozaicuri de aspecte paralele ale materialului, tinzînd spre o cadenţă unică (pe repetarea ostinată a ritmului de optimi alternate). De asemenea, legătura cu grupul secundar se face printr-o punte motivică de un net caracter dinamic, care precede surpriza noii idei melodice. Dacă şi în alte momente lirice am bănuit unele vibraţii melodice de sorginte enesciană, această temă secundă le formulează cu evidenţă. Cîntată de coarde, reluată de suflători, tema se arcuieşte liniştită, contrastînd puternic prin atmosfera ei cu energia primei idei a sonatei.

Ex. 7



Concluzia expoziției — care în întregime ocupă locul cel mai important în economia formei de sonată — aduce o subtilă sinteză a materialului enunțat cu elemente ritmice și intervalice ale primei părți (în special ritmica de optimi a temei A și formula de joc a temei a doua). Dezvoltarea, construită pe același procedeu al suprapunerilor unor „terase" alcătuite din materialul motivelor principale, tinde spre o culminație unică, ca intensitate simfonică, care însă după aceea se topește într-o spațializare sonoră de *pianissime*, readucînd aminte de *Improvisatio*. Climatul liniștit ce a urmat deci culminației este de altfel postamentul pe care se readuce (deschizînd secțiunea reprizei) tema lirică secundă. Cu enunțarea ei fără prescurtări, se încheie propriuzis ciclul de sonată. Tema întîia va avea cu totul alt rol — de a acoperi prin tumultul ei amplificat și dramatizat, porțiunea codei finale, totodată concluzia întregei *Simfonii*. Natural, așa cum ne așteptam, în ultimele măsuri, răsună puternice acorduri care se sintetizează în acel leitmotiv al întregei lucrări — grupul de două optimi. Este parcă gestul suprem al voinței și împlinirii după o luptă dramatică.

Dacă am urmărit în principal desfășurarea motivică a dramaturgiei acestei *Simfonii*, care se dovedește *tematică*, se cuvine să arătăm că utilizarea sonorităților orchestrei adaugă acestor procedee componistice o deosebită amploare. Spațiul sonor, reflectînd contrapunctul imaginilor contrastante, alternează între culori pure ale diferitelor grupuri instrumentale, mixaje masive, și momente de adevărată restrîngere camerală. *Simfonia*, parcă supusă unui joc de reflectoare, se desfășoară pe intensități variabile de luminozitate și culoare, ascultînd de un principiu foarte clar al succesiunii imaginilor, conforme unei dramaturgii logice care, așa cum arătam, evită în orice moment excesele, complicațiile patetice. Este, credem, ceea ce a dorit compozitorul, atunci cînd alegînd ca subiect ideia de conflict dramatic, nu a lăsat să înceţoşeze narațiunea cu episoade ilustrative. Andreas Porfetye, realizînd această lucrare, afirmă cu consecvență opțiunea sa pentru continuarea tradiției în contextul gîndirii artistice contemporane ca problematică și ca limbaj. În programul de sală, prefațînd prima audiție a *Simfoniei a III-a*, compozitorul își mărturisea clar opinia : „Personal, cred că o anumită formă, ce s-a cristalizat în decursul unei lungi perioade, cum ar fi forma de sonată, sau fuga de pildă, nu este legată numai de epoca în care a luat ființă. De altfel, dacă aș fi fost de altă părere, n-aș fi scris o simfonie."

„Racorduri" pentru orchestră de cameră de Cornel Țăranu

de **LIVIU DANDARA**

La invitația organizatorilor Bienalei din Zagreb (1971) unde muzica și interpretarea românească a stîrnit în ediţiile precedente justificat interes, Cornel Țăranu răspunde, terminînd în aprilie 71 lucrarea *Racorduri*. Este cea de a 3-a prezență a compozitorului la această manifestare, la care a ținut să se prezinte cu o lucrare pe care a dedicat-o semicentenarului Partidului Comunist Român.

În cadrul menționat, orchestra de cameră din Cluj, sub conducerea lui Mircea Cristescu, realizează prima audiție mondială.

Racorduri continuă și dezvoltă în mod firesc parametri enunțați în *Simetrii* (1965) și preluați la alt nivel în *Alternanțe* (1967—68, prima audiție mondială cu Orchestra Națională din Paris 1970).

Pentru realizarea stării emoționale și sugestiilor tehnic-expresive determinate de contemplarea Hidrocentralelor de la Lotru și de la Porțile de Fier, compozitorul utilizează o formație de tip cameral alcătuit din fl. ob. cl. trp. hrn. arpa, pian, percuție (wbl, bongos, bl. metal, triangl, gong, t-tam, vibraf), 18 coarde.

Alcătuită din două secțiuni (racorduri I, II) detașate prin pauză, lucrarea prezintă structuri distincte, care se întrepătrund sau se reîntîlnesc în ansamblu, determinînd unitatea.

Elementul de debut este constituit dintr-o structură *(a)* de cca 30″, determinată de un mod de 7 sunete, expus pe ansamblu de timbre diferite, cumulate progresiv și subliniate coloristic atît prin scurte combinații libere (wb-bongos), cît și prin amplificarea armonicelor de ansamblu, obținută prin diverse activități în corzile pianului (lovire cu palma, glissandi pe corzi) ; expunerea este reluată în cadrul aceleiași structuri, variind distribuirea sunetelor pe instrumente, împreună cu modurile de atac.

Structura *a* are funcția unui scurt preludiu al întregului, continuarea făcîndu-se într-o structură *(b) libero* care alcătuiește partea centrală din racorduri I.

Apar grupuri de sunete lungi (3, 6, 9) dispuse simetric, colorate cu *glissandi* de la un sunet constitutiv la altul și cu foarte scurte intervenții ale instrumentelor de suflat și ale percuției.

Organizarea alcătuiește succesive creșteri cu întreruperi bruște. Prima creștere este rezolvată de coarde, în descreștere intervenind și suflătorii cu repetări libere de ritm ale unui sunet, urmîndu-i o nouă creștere, în altă dispoziție a sunetelor lungi, cu alte moduri de atac. Frecvența repetărilor unui sunet în ritm liber crește, interjecțiile, în dialog, devin mai frecvente, rezultanta dinamică tinde spre *ff*, moment în care apare prin tăiere bruscă un joc dinamic de *crescendo-descrescendo* succesiv, de senzație ondulatorie, pe aceleași sunete lungi. Se poate aprecia acest moment ca începutul celei de a 2-a creșteri și acumulări ale structurii *b*, bazate în principal pe jocul dinamic amintit, sensul scurtelor interjecții fiind de natură coloristică (prin adăugiri, dialog harpă-pian, vibrafon-percuție, lemne-alămuri). Totul conduce spre o a doua culminație, puternic ritmizată și foarte diversă în moduri de atac, culminație ce se liniștește pe un frullato lung de suflători, însoțit de *glissando-ul* corzilor grave, într-un *molto ritardando*.

Structura următoare *(c)* are caracterul unui epilog, cu rezultantă dinamică în descreștere, cu o ritmică din ce în ce mai liniștită, însăși modurile de atac sugerînd acest sens (în ordine, *col legno battuto, arco glissando, pizzicato)* din ce în ce mai puțin frecvente, sunete lungi, încheiate după o scurtă și liniștitoare intervenție de pian-vibrafon, într-un *glissando morendo* al corzilor.

Cea de a doua secțiune, racorduri II, este alcătuită la rîndul ei, tot din trei structuri, subdivizate în valori metronomice date.

Structura *d* este realizată din blocuri sonore ritmizate progresiv, blocuri de dimensiuni variabile, legate cu ajutorul unei „voci libere", cu un profil ce amintește armonicele buciumului. Frecvența *pizzicato*-ului la coarde devine din ce în ce mai accentuată, repetînd după o sugestie ritmică dată același sunet, suprapunîndu-se „vocea liberă", de scurtă respirație, ce se plimbă la instrumentele de suflat. Se ajunge la un *pizzicato* general, încheiat *descrescendo* printr-o *coroană*, moment în care la corzile grave apare un bloc sonor lung, de tipul celor care alcătuiesc structura *b* din racorduri *I*.

Ritmizarea prin repetarea alternativă și rapidă a două sunete apropiate, deschide structura *e ; sull ponticello* coardelor, intrate consecutiv, la care se adaugă *vibrato*-ul lent, ca un *glissando* în jurul unui sunet, al alămurilor, rărit progresiv și diminuat dinamic, conduc spre o nouă scurtă agitație ritmică, în care sonoritățile de bucium întrepătrund sunete din blocul lung, repetate în ritmuri diverse, cu mențiunea *Nervoso*. Este ultima culminație, care se stinge brusc într-un *pp subito*, sunetele *sull ponticello* dispărînd treptat de la acut spre grav, într-o pauză generală.

Structura *f, 3/4, lento*, este postludiul lucrării, determinînd o încheiere unitară. Realizată cu elementele constitutive ale preludiului, distinge trei planuri : cel al sunetelor lungi, susținute de viorile prime, un joc de *pizzicato arco glissando* la celelalte coarde și scurte interjecții ale suflătorilor, planuri determinate de modul de 7 sunete inițiale. Din ce în ce mai palid, de la sunet, la *frullato* fără sunet pentru suflători, sonoritatea se fluidizează în indicația *sull ponticello* a corzilor și odată cu *glissando lento* spre registrul grav al violoncelilor, postludiul, și lucrarea se încheie într-o tăcere meditativă.

Ansamblul de tip cameral, dozarea timbrelor, mixajul lor, combinația modurilor de atac specifice fiecărui instrument, divizarea corzilor, asigură o cromatică orchestrală permanent proaspătă, expresivă.

Grafica partiturii este de tip tranzitoriu, alternînd scrierea tradițională, cu simboluri aparținînd notației moderne. Dozajul celor două tipuri de grafică asigură o înțelegere promptă la nivelul oricărei orchestre profesioniste.

Echilibrul proporțiilor în structuri, dinamica care asigură și pe întreg ansamblu formarea de valuri *crescendo-descrescendo* asemănătoare structurii *b*, converg către o muzică concisă, densă, de idei.

Sistemul armonic al lui Skriabin*)

de ADRIAN RAȚIU

La un secol de la nașterea lui Aleksandr Skriabin, aportul, mult timp controversat, adus de compozitor în muzica primelor decenii, poate fi apreciat cu obiectivitate și plasat într-un context istoric lărgit. Inovațiile sale, dintre care cele privind limbajul armonic păstrează o importanță cu totul deosebită, pot fi înțelese în raport cu evoluția ulterioară a mijloacelor componistice (evoluție care nu o dată a dus la o confirmare a atitudinii compozitorului). În momentul apariției lor, aceste îndrăzneli de limbaj păreau, desigur, greu admisibile și au surprins cu atît mai mult cu cît veneau din partea unui compozitor care se afirmase, cu succes, sub semnul tradiționalismului. Timp îndelungat avea să fie discutat cazul derutant al compozitorului cu dublă înfățișare : poet romantic al pianului, descendent al lui Chopin, și modernist inconoclast, spărgător al canoanelor clasice.

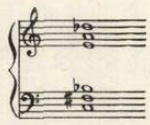
În realitate cazul lui Skriabin nu este atît de diferit de acela al altor creatori din perioadele de mare tranziție. Formîndu-se și debutînd în cadrul unei culturi care atinsese apogeul, creatorii care doreau să-și afirme nestînjenit propria lor personalitate au fost obligați să caute noi terenuri de explorat, lăsînd mult în urmă punctul de plecare al operei lor. Dintre compozitorii formați ca și Skriabin în preajma anului 1900, Busoni, Schönberg, Enescu prezintă unele trăsături asemănătoare. La Busoni evoluția s-a produs mai ales pe planul concepțiilor teoretice asupra artei, la Enescu, dimpotrivă, pe planul creației, printr-o transformare lentă și continuă. Schönberg, în creație ca și în gîndire, avea să fie cazul cel mai tipic și mai dramatic al artistului situat între două lumi. Toți acești compozitori au aparținut mai întîi vechii lumi muzicale, în care s-au integrat cu tot talentul lor juvenil. Ei au avut „neșansa" de a da lucrări prea bune într-un stil legat de trecut. Ca și primele sonate și suite ale lui Enescu, ca și *Gurrelieder* sau *Noaptea transfigurată* de Schönberg, preludiile și studiile pentru pian ale lui Skriabin au intrat în repertoriul curent. Compozitorul avea să fie judecat apoi prin aceste piese de tinerețe care nu-l reprezintă încă, deși sînt scrise cu o certă muzicalitate. În schimb alți compozitori care nu realizaseră lucrări de tinerețe durabile aveau să fie apreciați numai prin creațiile lor originale de mai tîrziu. Acesta este cazul lui Bartók, Stravinsky, Webern ori Varèse. Lucrări cum sînt simfonia *Kossuth*, *Simfonia în mi bemol*, *Cvintetul cu pian*, ale primilor trei, sau lucrările dispărute ale lui Varèse apar cu totul lipsite de semnificație și ca atare nu impietează asupra operei ulterioare a autorilor lor.

*) Cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea compozitorului, în cadrul aniversărilor propuse de UNESCO pe anul 1972.

Față de contemporanii săi Skriabin a mai avut nenorocul de a-și termina cariera înainte de vreme, întreaga sa perioadă de maturitate limitîndu-se în realitate la ultimii 5—6 ani de viață. Dar și lucrările care aparțin acestei faze de creație, punînd dificultăți de execuție neobișnuit de mari, au rămas în mod practic aproape necunoscute. De aceea opera sa constituie un moment izolat, compozitorul neavînd urmași direcți. Abia trei decenii mai tîrziu Olivier Messiaen va recunoaște în a sa *Technique de mon langage musical* importanța intuiției modale a lui Skriabin. Deși compozitorul și-a redobîndit locul meritat în istoria muzicii secolului nostru, interpretările teoretice ale operei sale rămîn încă nesatisfăcătoare. Se pot întîlni în mod curent aprecieri inexacte, dacă nu chiar eronate, care provin dintr-o cercetare unilaterală și din supraevaluarea unor aspecte mai curînd exterioare ale muzicii sale. Astfel se vorbește foarte des despre sistemul său de cvarte, fără a se ține seama că, de fapt, aceste structuri acordice nu caracterizează decît unele pagini ale compozitorului și nu pot explica fenomenul armonic în întreaga sa complexitate. Și în nici un caz nu se poate face vreo apropiere între acordurile de cvarte ale lui Skriabin și acelea întîlnite în muzica altor compozitori. La Schönberg *(Simfonia de cameră nr. 1)* succesiunea și simultaneitatea de cvarte perfecte reprezintă o primă tentativă conștientă de a părăsi tonalitatea. Mai tîrziu Hindemith, pe cale speculativă, și Bartók, prin studierea unor melodii populare în care același interval este caracteristic, ajung la rîndul lor la construcții armonice bazate pe superpoziții de cvarte perfecte (sau cvinte perfecte). Pentru Skriabin acordul de cvarte este un punct de plecare — preluat

de fapt din muzica tonală — ce va avea diferite consecinţe armonice şi melodice. De observat că din cele 5 intervale de cvartă ale acordului-tip de 6 sunete, unul singur este perfect.

Ex.1



Recunoscîndu-se printre consecinţele importante ale armoniei sale prezenţa unor moduri, este însă exagerat a vedea în Skriabin un modalist propriu-zis. Cu atît mai puţin el nu poate fi considerat ca atonalist, sub motiv că limbajul său armonic ar atenta la integritatea sistemului major-minor clasic. În realitate muzica lui Skriabin nu exclude cîtuşi de puţin atracţiile şi polarităţile tonale ; pe de altă parte este mult prea riguros organizată pentru a putea fi încadrată în categoria muzicii modale. În acest ultim sens am putea vedea în Skriabin mai degrabă un precursor îndepărtat al unor compozitori de astăzi care încearcă să concilieze serialismul şcolii vieneze cu tehnica modală a lui Messiaen. În lunga listă de compozitori ai secolului XX care au tins să realizeze organizări muzicale pe baze noi Skriabin apare ca una dintre primele şi cele mai interesante figuri.

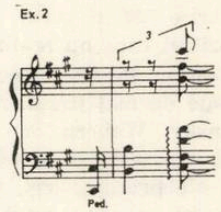
Creaţia lui Skriabin — ca şi a lui Chopin care se pare că a fost în tinereţe modelul său preferat — este dedicată în cea mai mare parte pianului. Muzica vocală (lied, cor, operă, oratoriu) nu l-a preocupat absolut de loc iar cele cîteva lucrări orchestrale, deşi de amploare, nu se pot situa în rîndul paginilor semnificative ale compozitorului. Simfoniile nu ies de sub influenţa lui Ceaikovski şi a romantismului tîrziu, iar singurul concert instrumental — destinat, din nou, instrumentului său preferat — este o operă de tinereţe tributară în cea mai mare măsură lucrărilor similare ale lui Chopin. Cele două poeme simfonice, incontestabil partea cea mai valoroasă din muzica sa orchestrală, aparţin perioadei medii de creaţie. Ele ilustrează aceleaşi probleme componistice ca şi *Sonata a V-a pentru pian*, cu care sînt contemporane. În schimb următoarele cinci sonate precum şi ultimele poeme şi preludii pentru pian nu vor mai afla nici un echivalent orchestral, această etapă finală de creaţie în care personalitatea compozitorului se manifestă pe deplin fiind reprezentată numai prin lucrări pianistice. Muzica pentru pian a lui Skriabin şi în primul rînd ciclul celor 10 sonate ilustrează aşadar, în modul cel mai clar, evoluţia sa componistică.

Mai mult decît în cazul altor compozitori, această evoluţie poate fi privită şi înţeleasă din punctul de vedere al unui unic element de limbaj, acela al armoniei. Desigur că şi la unii mari creatori din epoca romantismului (mai ales la Schubert, Chopin, Liszt, Wagner şi Wolf), aportul inovator adus de aceştia în domeniul armoniei prezintă o importanţă hotărîtoare pentru definirea propriului lor stil. Dar ignorarea altor factori care au contribuit de asemenea în largă măsură la realizarea unor opere atît de puternic individualizate ar fi de neconceput. La Skriabin însă, elementul armonic dobîndeşte o importanţă primordială, generînd sau condiţionînd celelalte elemente componistice. Aşadar, alături de originalitatea gîndirii sale armonice, considerată în sine, contribuţia acesteia la actul compoziţional, rolul lărgit ce-i revine în susţinerea discursului muzical, prezintă un real interes. În strînsă dependenţă cu armonia, adeseori ca o directă consecinţă a acesteia, se situează celelalte elemente ale muzicii lui Skriabin : modurile cu noile lor atracţii funcţionale, temele precum şi toate ideile melodice episodice, factura instrumentală, ritmul şi, în ultimă instanţă, însăşi forma arhitectonică.

Primele trei sonate pentru pian, datînd din ultimul deceniu al secolului XIX, sînt întru totul tributare trecutului şi s-ar părea că nimic nu lasă să se întrezărească muzicianul inovator de mai tîrziu. Şi totuşi chiar şi aici pot fi descoperite unele aspecte semnificative pentru evoluţia ulterioară a compozitorului. Astfel, în *Sonata a II-a în sol diez minor*, prima parte — *Andante* — se încheie printr-o lungă codă în mi major. Şi mai neaşteptat este caracterul total diatonic pe care-l dobîndeşte desfăşurarea muzicală. Ultimele 24 măsuri, ample şi bogat ornamentate, nu conţin nici măcar o alteraţie incidentală, fapt neobişnuit pentru muzica lui Skriabin din acea vreme, saturată de modulaţii şi cromatisme. Această vastă suprafaţă diatonică prefigurează puritatea modală de mai tîrziu, din *Sonatele nr. 6 şi 7* sau din piesa *Guirlandes*. În plus se poate constata că şi scriitura pianistică începe a fi personală : amplele figuraţii în registrul acut, cu unele tendinţe spre tematizare, vocea medie în relief şi extensiunile mari ale mîinii stîngi, alcătuiesc planuri sonore care uneori se intersectează dar mai des realizează suprapuneri independente ale celor mai variate subdiviziuni ritmice (grupuri de 3 şi 4, de 4 şi 5, de 9 şi 5, de 12 şi 5). Această sonată, pe care Skriabin o va numi cu prudenţă *„Sonate-Fantaisie"*, rămîne încă un caz izolat în muzica sa, dar autorul pare a fi meditat mai îndelung la problemele ridicate. Ca dovadă, timpul pe care i l-a consacrat, din anul 1892 cînd o începe şi pînă în 1897 cînd o consideră terminată, perioadă în care scrie toate lucrările cuprinse între op. 6 *(Sonata nr. 1)* şi op. 26 *(Simfonia I-a)*.

Sonata a III-a nu oferă exemple interesante de lărgire a cadrului armonic tradiţional. Merită a fi reţinut totuşi acordul din măsura a 4-a, care realizează o suprapunere de funcţii.

Ex.2



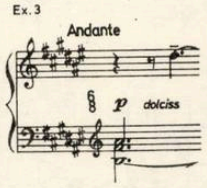
Deasupra pedalei de dominantă se etajează, cu o preferinţă pentru intervale de cvintă, elementele subdominantei.

Hotărîtoare pentru evoluţia stilului lui Skriabin este *Sonata a IV-a în fa diez major* (1903). Autorul revine la construcţia în două părţi — un *Andante* şi un

Presto — pe care o utilizează în *Sonata a II-a*. Dar de data aceasta mişcarea iniţială apare mai degrabă ca o introducere lentă a părţii a doua, care va culmina prin revenirea (într-o scriitură amplificată şi o intensitate maximă) a ideii din *Andante*. Aceasta va fi deci ultima treaptă spre realizarea sonatei monopartite. Începînd cu *Sonata a V-a* Skriabin va adopta modelul lui Liszt, acela al unei mişcări unice realizată într-o formă de sonată foarte dezvoltată.

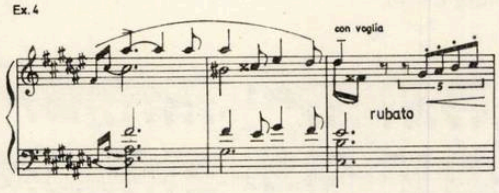
Încă de la primul acord al *Sonatei a IV-a* se vede dorinţa compozitorului de a ieşi din făgaşele bine cunoscute. Acest acord de septimă mare al subdominantei

Ex. 3



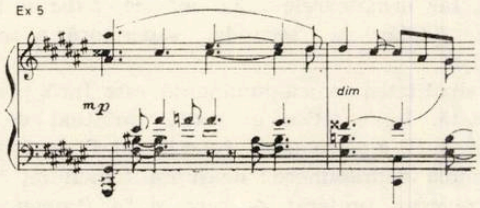
este urmat cîteva măsuri mai tîrziu de acordul de septimă mare al treptei a VI-a coborîte şi de acordurile de nonă pe contradominantă şi dominantă.

Ex. 4



Ultimele două acorduri merită o atenţie specială, prefigurînd de fapt cel mai important agregat armonic al muzicii lui Skriabin. Se poate observa importanţa a două note melodice, cvarta mărită şi sexta mare. Alături de elementele acordice stabile (fundamentala, terţa, septima şi nona) ele vor alcătui acordul preferat al compozitorului. Şi chiar în măsurile 7—8 din finalul aceleiaşi sonate, acordul-tip apare pe deplin constituit.

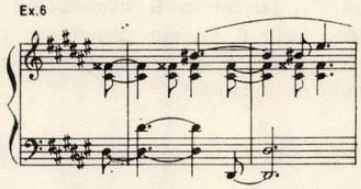
Ex 5



De data aceasta cvarta mărită şi sexta devin mai evidente fiind aduse ca apogiaturi, tot pe acordurile de contradominantă şi dominantă. De observat în prima măsură mersul cromatic al nonei (la diez — la becar), acordul-tip către care se tinde avînd de fapt nonă mică.

De la aceste acorduri cu apogiaturi care se rezolvă în mod clar şi pînă la acordul de sine stătător în care apogiaturile sînt încorporate ca note reale, mai rămîne de făcut un singur pas. Este aici acelaşi proces de integrare a disonanţelor, care poate fi urmărit de-a lungul întregii evoluţii a armoniei clasice. În ceea ce priveşte ideea etajării cvartelor, aceasta apăruse chiar spre încheierea primei părţi a sonatei.

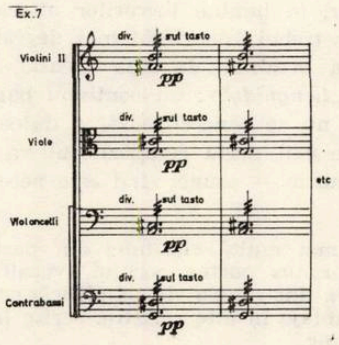
Ex. 6



Că toate aceste cazuri nu apar de loc incidental o dovedeşte consecvenţa cu care de-a lungul finalului revin acordurile din ex. 5, ca elemente caracteristice ale primei teme. Nu este lipsită de interes nici armonia temei secunde, deşi poartă încă o puternică amprentă wagneriană. Skriabin foloseşte, în chip economic, acorduri care se reduc la o unică structură — dominante cu cvintă mărită şi cvintă micşorată — pe baza cărora realizează inflexiuni modulatorii. Pe plan orizontal rezultă un fel de gamă prin tonuri. Chiar dacă hexatonalul nu va juca un rol prea mare la Skriabin, procedeul se cuvine a fi reţinut. Ideea deducerii modului din armonie va fi pusă în practică în chip original de către compozitor în lucrările sale ulterioare. Dacă în *Sonata a IV-a* apar cîteva semne evidente ale preocupării de a înnoi mijloacele armonice, nu se poate vorbi încă de o transformare a stilului compozitorului. De-a lungul a 5 ani de zile, între 1903 şi 1908, Skriabin dă la iveală într-o manieră apropiată de lucrările anterioare peste 20 numere de opus, în majoritate piese mici pentru pian precum şi *Simfonia a III-a („Poemul divin")*.

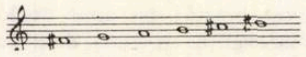
Dar abia cu *Sonata a V-a* şi cu ultimile două lucrări orchestrale — *Poemul extazului* şi *Prometeu* — creaţia sa intră într-o fază diferită, pe care am putea-o considera de tranziţie. Elementele inovatoare, prezente acum sub diferite aspecte ale discursului muzical, şi cele tradiţionale se află încă într-un relativ echilibru. Compozitorul pătrunde cu prudenţă într-o nouă lume sonoră fără a se putea despărţi de trecut. Sînt încă prezente influenţe din Wagner (*Poemul extazului*) şi Debussy (*Sonata a V-a*). Raportarea noilor realităţi muzicale la sistemul tonal clasic rămîne încă evidentă : În sonată armura este menţinută pentru ultima oară (şi o dată cu ea importanţa planurilor tonale în construcţia arhitectonică). În *Prometeu* încă din prima măsură revine acordul cunoscut din Sonata a 4-a : un acord de septimă şi nonă cu două apogiaturi ale cvintei, cvarta mărită şi sexta mare.

Ex. 7



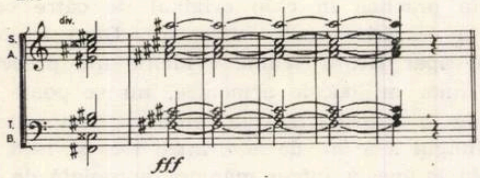
Fundamentala acordului (la) nu mai deține însă ca înainte, rolul de dominantă sau contradominantă. Importanța ce-i revine acordului de-a lungul întregii desfășurări a poemului îl transformă într-o adevărată tonică. Cele 6 sunete proiectate pe verticală dau o scară apropiată de gama prin tonuri (cu un singur interval de semiton).

Ex. 8



În încheierea poemului, același acord (transpus la semitonul inferior) este considerat ca instabil și rezolvat în fa diez major. Așadar adevărata tonică este sacrificată în favoarea unei alte tonici adusă în mod convențional și care nu jucase nici un rol în cursul lucrării[1]).

Ex. 9

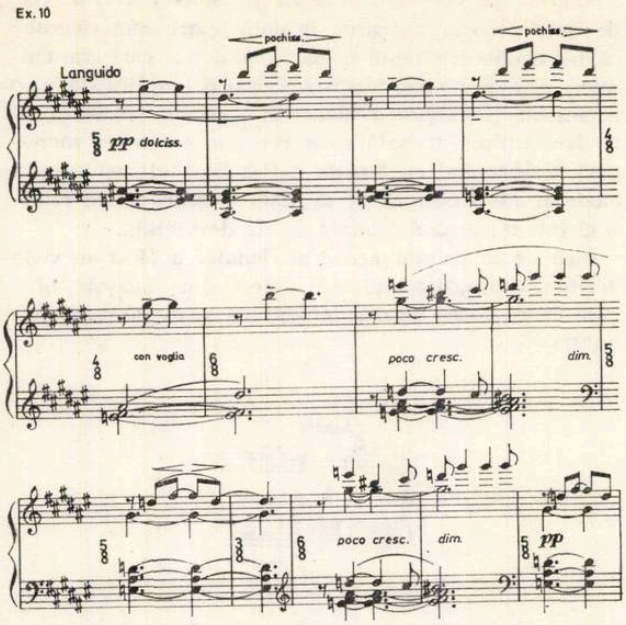


Cu toată raportarea la concepția clasică, se poate constata că încă din aceste lucrări funcționalismul trecea printr-o mare transformare, în fond o sărăcire substanțială. Încă dinainte Skriabin, ca și în genere compozitorii romantici, prin alterarea acordului de subdominantă sau înlocuirea sa frecventă prin contradominantă, redusese funcțiile tonale la numai două : tonica și dominanta. În noua sa fază de creație chiar și opoziția celor două funcții tinde a se estompa. În *Prometeu* acordul inițial, ce poate fi interpretat ca o cvasi-tonică, va fi transpus în continuare pe diferite intervale. Aceste transpoziții ale aceleiași tonici compensează absența unor adevărate dominante.

Ingeniozitatea prezentării unui unic acord, prin transformări subtile, în ipoteze mereu noi, se manifestă în *Sonata a V-a* pe parcursul a 17 măsuri. (Ex. 10) Acest acord poate fi interpretat (datorită septimei mi becar și altor elemente instabile) ca o dominantă, constituind o îndelungată suspensie, care nu conduce nicăieri ; dar, în lumina lucrărilor ulterioare ale lui Skriabin, ar trebui considerat mai degrabă ca o tonică . Tema prezintă, de data aceasta, un caracter voit static („*Languido*") : un continuu balans, o vagă aspirație ce nu se concretizează, o dulce monotonie. În pagini de mai tîrziu compozitorul va ști să confere și dinamism — atunci cînd este necesar — unor

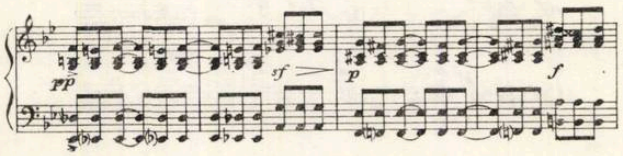
[1]) Pentru mai multă claritate, din partitura generală am reprodus partea corului (vocalizele corului mixt divizat). Instrumentele amplifică aceleași acorduri prin dublaje în alte registre, scrise în mare măsură enarmonic.

Ex. 10



asemenea înlănțuiri ale unui acord cu sine însuși. Un prim exemplu în acest sens poate fi aflat chiar în *Sonata a V-a.*

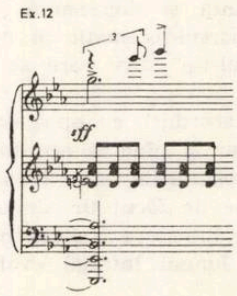
Ex 11



În primele două măsuri, care se repetă întocmai, se înlănțuie două acorduri ale căror fundamentale se află în raport de cvartă mărită. De observat că primul acord — o nonă de dominantă cu cvinta alterată — cuprinde 5 din cele 6 sunete ale gamei prin tonuri. Al doilea acord are drept fundamentală (la) tocmai cel de al șaselea sunet. Cu tot contrastul pe care-l prezintă, marcat și de indicațiile de dinamică, cele două acorduri sînt strîns înrudite, îmbinînd ideea de complementaritate cu cea de transpoziție. Iar următoarele două măsuri, aduc o transpoziție fidelă, la secunda superioară, a întregii situații.

Dar dualitatea tonică-dominantă este încă prezentă în sonată. În extatica ei codă, amintind de coda *Sonatei a IV-a*, cele două funcții pot fi regăsite într-o amplă suprapunere : deasupra tonicii mi bemol apare acordul preferat — care și în *Prometeu* era acordul de bază — nona de dominantă cu cele două apogiaturi ale cvintei.

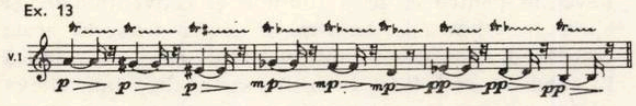
Ex.12



Nona mare continuă încă să rămînă ca element stabil, dar în *Prometeu* apar şi momente în care intervalul de nonă mică începe să se insinueze. Motivul melodic bazat pe jocul descendent al nonei apare ca o rezultantă a concepţiei verticale.

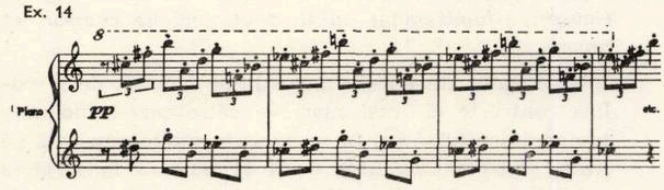
O dată stabilit acordul-tip de nonă mică, Skriabin va deduce din el şi scara *ton-semiton*. Episodic această scară este de asemenea prezentă în poemul *Prometeu*.

Ex. 13



Tot astfel apar şi situaţii în care poate fi recunoscut modul de 9 sunete bazat pe alternanţa ton-ton-semiton.

Ex. 14

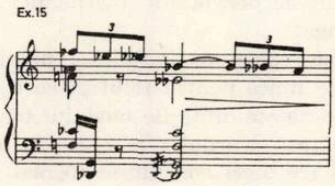


O dată depăşită faza lucrărilor de tranziţie Skriabin ajunge să-şi cristalizeze un stil cu totul aparte, greu de încadrat în şcolile şi curentele timpului. Faţă de mai tînărul său contemporan Igor Stravinsky, care investighează cu succes în domeniul puţin explorat al ritmului, Skriabin rămîne mai tradiţional sub aspectul desfăşurării în timp. Cele mai complicate împărţiri ritmice din muzica lui Skriabin — şi opera sa pianistică abundă în asemenea detalii — devin, printr-o dispunere simetrică (răspunsuri identice, construcţii ale frazei de 2—4—8 măsuri etc.), perfect încadrate întregii gîndiri de tip clasic. Forma mare va continua să se inspire din aceeaşi arhitectură lisztiană deja experimentată în lucrările de tranziţie. Nouă cu adevărat prin limbajul ei armonic, creaţia lui Skriabin ar putea fi situată undeva, la mijlocul drumului, între impresionismul francez şi expresionismul german. Complexitatea armonică şi gîndirea constructivistă îl apropie de Schönberg, în timp ce spiritul modal ce se desprinde acum din muzica sa îl face să se înrudească cu Debussy. De fapt însă, Skriabin rămîne un artist complet izolat, ca şi un alt contemporan al său, americanul Charles Ives, căruia abia tîrziu i s-a făcut dreptate. Preocupările inovatoare ale amîndorura, rămase fără ecou la timpul respectiv, se şi aseamănă sub multe aspecte. În ceea ce-l priveşte pe Skriabin, se poate presupune că dacă moartea nu i-ar fi întrerupt brutal activitatea, creaţia sa s-ar fi îmbogăţit cu opere importante. Întreaga perioadă de maturitate a compozitorului se întinde pe parcursul a numai 4 sau 5 ani. Din această perioadă fac parte ultimele 5 sonate pentru pian şi un număr de poeme şi preludii pentru acelaşi instrument.

Fapt demn de subliniat, fiecare lucrare prezintă aspecte particulare sau dezvoltă în mod diferit elemente preluate dintr-o lucrare anterioară. Skriabin nu îşi limitează stilul armonic la un număr de procedee, oricît de interesante ar fi fost acestea. Cele 5 sonate ne apar astfel bine diferenţiate pe planul mijloacelor de expresie. Totodată între ele se stabileşte o continuitate de spirit, ceea ce conferă unitate operei de maturitate a compozitorului. Ideea unei evoluţii propriu-zise în cursul acestei etape, dealtminteri atît de scurtă, nu mai poate fi pusă în discuţie. Astfel, *Sonatele nr. 6, 7* şi *8* reprezintă, poate, tot ce a dat mai original compozitorul, în timp ce următoarele lucrări adîncesc ori completează aspecte deja existente. Elementul armonic deţine în toate aceste lucrări interesul maxim. Factorul vertical pare a determina, de cele mai multe ori, existenţa factorului orizontal. Ideile tematice şi pasajele de figuraţie — de fapt o distanţă netă între acestea devine tot mai rar sesizabilă — sînt derivate din acorduri, în rîndul cărora cel mai important va fi din nou acordul sintetic provenit din nona de dominantă cu dublă apogiatură.

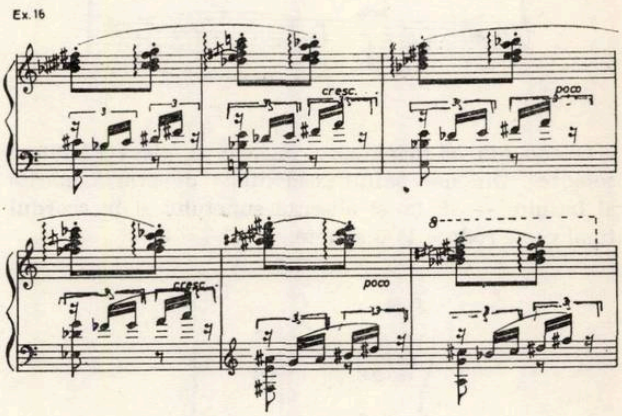
În *Sonata a VI-a* acordul prinde contur treptat, pen-

Ex.15



tru ca apoi să determine, pe mari suprafeţe (corespunzătoare marilor articulări ale arhitecturii), prezenţa modului ton-semiton. În cadrul modului se succed, definindu-l, cele 4 transpoziţii ale aceluiaşi acord, pe axa terţelor mici (fundamentalele la, do, mi bemol, fa diez).

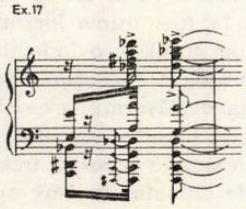
Ex. 16



Cu mult înainte ca Messiaen să fi explorat modul II cu transpoziţie limitată, Skriabin îl descoperise şi se lăsase vrăjit de ambiguitatea lui tonală. De altfel se poate observa că însăşi scriitura pianistică (acordul *„ciorchine"* ce se deplasează treptat pe sunetele modului) anticipă pe aceea a muzicianului francez.

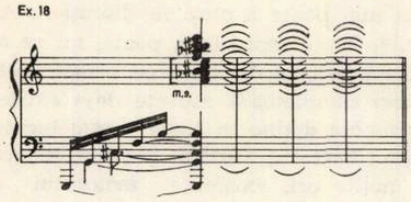
În momentul culminant al expoziţiei întregul mod de 8 sunete va fi rezumat pe verticală.

Ex.17



Evident că într-un asemenea context acordul sintetic se va impune ca o adevărată tonică, sonata încheindu-se astfel.

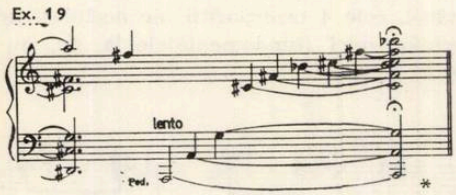
Ex. 18



De la nerezolvarea celor două apogiaturi ale cvintei, care au devenit note stabile, la nerezolvarea funcțională a acordului (la origine dominantic), iar acum la acceptarea consonantică a întregului agregat armonic, Skriabin rezumă în evoluția limbajului său acele faze ale procesului de dezvoltare a armoniei petrecute în timp îndelungat.

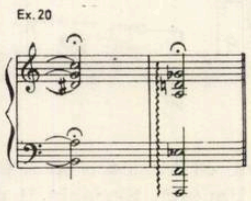
Același acord preferat încheie și piesa *Guirlandes*, o altă lucrare tipică pentru felul în care compozitorul a pus în valoare posibilitățile modului ton-semiton. De data aceasta însă acordul este redus la 5 sunete, dar sunetul omis (re diez) constituise tocmai nota din bas a acordului anterior. Avem de-a face deci cu o cadență prin complementaritate.

Ex. 19



O cadență asemănătoare încheie și piesa *Flammes sombres*. Din nou saltul „cadențial" de cvartă mărită al basului — si, fa, și absența sunetului si în acordul final ce se reduce la 5 sunete.

Ex. 20

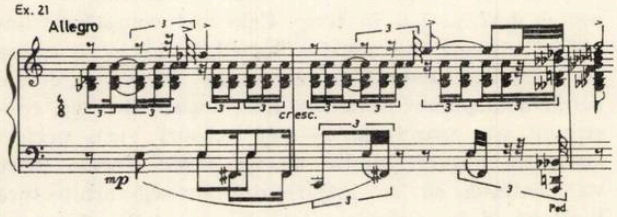


Observăm în ambele cazuri registrarea asemănătoare a acordului final, bazată pe dublarea fundamentalei și pe gruparea în acut a sunetelor ce alcătuiesc, prin enarmonie, un acord perfect major. Să însemne această evidențiere a elementelor consonantice o dorință de a da o mai mare stabilitate acordului cvasitonic ? De la *Sonata a VI-a*, op. 62 la cele două piese ce alcătuiesc op. 73, (penultima lucrare a lui Skriabin) să fi ajuns compozitorul la o îndoială în ce privește posibilitățile naturale ale acordului său preferat de a centra întreaga desfășurare armonică și în ultimă instanță construcția unui întreg edificiu sonor ? Pentru a nu ne pierde în simple supoziții trebuie să luăm act, pe de o parte, de climatul în care apare acest acord în opera lui Skriabin și, pe de altă parte, de existența altor elemente armonice care îi întregesc arsenalul de mijloace.

Indicațiile cvasi-programatice notate cu abundență de compozitor plasează în mod clar *Sonata a VI-a* într-o anume sferă expresivă, dominată de stări misterioase, de aspirații nedefinite, contemplații calme, izbucniri halucinante. Exact începînd cu această sonată Skriabin renunță la indicațiile în limba italiană, devenite pentru el prea limitate și convenționale, și simte necesitatea să exprime în limba franceză acele recomandări destinate interpretului, care să traducă în mod cît mai fidel intențiile artistului. Iată cîteva dintre cele mai caracteristice notații de atmosferă : *Mystérieux, concentré, étrange, avec une chaleur continue, souffle mystérieux, le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté), charmes, l'épouvante surgit, appel mystérieux, sombre, épanouissement de forces mystérieuses, effondrement subit, tout devient charme et douceur*, ș.a.

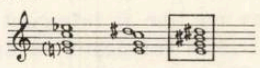
Necesitatea de a ieși dintr-o lume închisă, de a realiza contraste cît mai mari — către care-l îndemna temperamentul său și întreaga sa formație muzicală pe linia postromantismului — îl stimulează la lărgirea paletei armonice. Cercetînd posibilitățile pe care i le ofereau în continuare primele descoperiri făcute, compozitorul procedează în *Sonata a VII-a* la interesante analize armonice, descompunînd și recompunînd acordul său sintetic.

Ex. 21



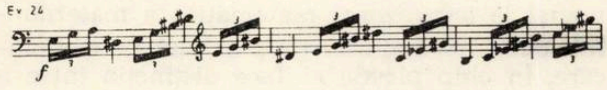
Fundamentala do apare ultimul dintre cele 6 sunete ale acordului. În schimb din aceste etajări succesive se va naște un nou acord tip (de fapt o submulțime a acordului sintetic) : acordul zis „major-minor" pentru care ulterior Bartók va dovedi o predilecție deosebită. Dar în loc să fie scris ca un acord perfect cu două feluri de terțe, ca la Bartók, sau eventual ca un acord major cu apogiaturi, cum va face Messiaen, acordul este notat ca o suprapunere de terțe.

Ex. 22

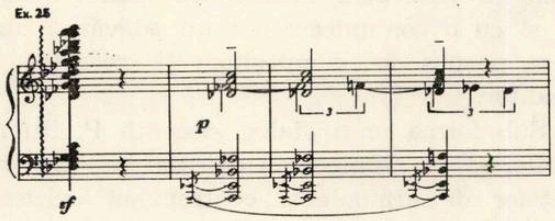


Skriabin nu raportează acest acord la structura clasică de terțe, cum s-ar putea crede (el care procedase deja la etajări de cvarte), ci menține o notație care explică proveniența adevărată a acordului. „Major-minorul" său nu este altceva decît un fragment al acordului tip de 6 sunete, din care lipsesc fundamentala și terța (respectiv fa diez și la diez).

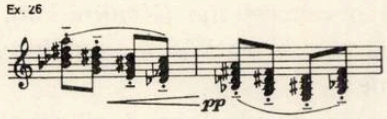
Noul acord este o descoperire de primă importanță și compozitorul își dă seama imediat de caracterul său polivalent și de perfecțiunea structurii sale simetrice. În sonată acordul va genera idei melodice,



va intra în componența altor acorduri mai complexe și,



în mod curent, se va deplasa de-a lungul axei de simetrie formată din cele patru așa-zise fundamentale.



Printr-o asemenea înlănțuire a celor patru transpoziții ale acordului este acoperită în întregime scara de 8 sunete *ton-semiton*, căreia Skriabin îi descoperă astfel toate elementele definitorii : ambiguitatea tonală, caracterul mixt major-minor, simetria, numărul limitat de transpoziții, capacitatea de a genera alături de acorduri de tip clasic, noi agregate armonice.

Acordul mixt major-minor i-a oferit un mai mare grad de stabilitate decît acordul sintetic de 6 sunete care, după cum am presupus, nu l-a satisfăcut sub acest aspect. Metoda de analiză a formațiunilor acordice complexe și a structurilor modale preconizată de muzicologul francez Edmond Costère în interesantele sale lucrări își propune o explicare științifică a diferitelor grade de stabilitate. Introducînd ideea celor trei intervale privilegiate — octava, cvinta și semitonul — a căror forță de atracție se sprijină pe realități acustice (respectiv rezonanța naturală și alunecarea sonoră), Costère stabilește „table atractive" menite să explice cinetica discursului muzical, logica înlănțuirilor. Această metodă de analiză confirmă atît valabilitatea sistemului clasic cît și a altor încercări mai noi de a crea sisteme armonice, precum și logica unor opere muzicale care sînt mai degrabă rodul unei intuiții puternice ; dar în același timp contestă fundamentarea științifică a altor sisteme (de exemplu sistemul lui Hindemith). Oprindu-se asupra începutului *Sonatei a VII-a* de Skriabin, E. Costère [2]) consideră că primele două măsuri au un caracter specific instabil. Este vorba aici — vezi ex. 21 — tocmai de acordul preferat al compozitorului, ceea ce pune sub semnul întrebării stabilitatea „tonicii" din lucrări ca *Sonata a VI* sau *Guirlandes*. Analiza atracțiilor oferite de combinația celor 6 sunete dă, după Costère, tabloul :

2	3	(2 2)	2 (4)	2 (2 2)	3 2 (4)
Do	Reb		Mi Fa diez		La Sib

din care se vede că sunetele cu maximă atracție, Fa și Si, se situează în afara modului. Măsura a treia aduce tocmai rezolvarea așteptată prin apariția uneia din cele două tonici presupuse (Fa) și prin acordul mixt major-minor, care este prin el însuși stabil :

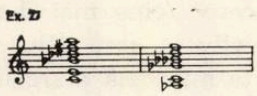
(1 2)	2	(1 2)	2 2	(2 1)	2	(2 1)
	Re		Fa Fa diez		La	

Stabilind, pe baza unor asemenea tabele, existența unei dialectici a contrastului [3]), teoria lui Edmond Costère poate explica unele aspecte importante ale armoniei lui Skriabin, în acele lucrări în care sînt sesizabile consecințele gîndirii funcționale. Nu poate explica însă logica și stabilitatea altor lucrări care au la bază moduri „secundare, necentrate în jurul tonicii lor", moduri pe care compozitorul reușește să le impună prin consecvența travaliului, prin vigoarea construcțiilor sonore, prin evidențierea unor analogii cu alte funcțiuni tonal-modale.

Dar chiar în exemplul analizat mai sus tabelele de afinități nu explică o serie de aspecte deosebit de semnificative pentru gîndirea armonică a compozitorului, bazată pe principiul maximei economii. Astfel, o analiză atentă va descoperi că :

— acordul instabil din primele două măsuri — acordul tip de 6 sunete — cuprinde întregul acord stabil, „major-minorul" de 4 sunete ;
— acordul stabil „de rezolvare" din măsura a treia este așadar o transpoziție a major-minorului anterior ;
— cele două acorduri de 4 sunete se intersectează, două din sunetele lor (fa diez — sol bemol, la = si dublu-bemol) fiind comune ;
— major-minorul de rezolvare poate fi întregit printr-o fundamentală la bemol (care apare la sfîrșitul măsurii a doua — vezi acordul de treizecidoimi din ex. 22 — precum și în măsura următoare, unde importanța sa redevine evidentă) și printr-o terță do, omisă fiind cînd fusese tocmai fundamentala acordului anterior.

În ultimă instanță cele două acorduri devin astfel identice !



În această tehnică personală — și nouă pentru acel timp — de a obține varietatea maximă dintr-o unitate perfectă, în această extremă economie a mijloacelor armonice avînd ca rezultat și consecvența organizării modale, constă, credem, contribuția principală a lui Skriabin la muzica începutului de secol.

(Continuare în numărul viitor)

[2]) Edmond Costère : „Mort ou transfiguration de l'Harmonie", Presses Universitaires de France, 1962, pag. 123.

[3]) „(...) la dialectique du contraste permet (...) de faire appel à l'alternance de milieux sonores spécifiquement instables ou des modes secondaires mal centrés sur leurs toniques d'une part, et de milieux sonores bien centrés sur eux-mêmes ou de modes très attractifs d'autre part." — op. cit., pag. 122.

Teoria muzicii în dezbaterile unui prim congres la Stuttgart

de TUDOR CIORTEA

La mijlocul unui noiembrie încleştat într-o serioasă confruntare a toamnei cu o iarnă timpurie, a avut loc *„Primul Congres de Teoria Muzicii"* la care s-a discutat, tot atît de aprig, dacă Teoria Muzicii poate să cuprindă şi să lămurească situaţia atît de diversificată a muzicii actuale. Ideea pentru convocarea acestui Congres a pornit de la un grup de muzicologi şi compozitori, distinşi dascăli ai Şcolii Superioare de Muzică din Stuttgart, care au definit noţiunea de Teoria Muzicii cu ocazia apariţiei primului număr al revistei purtînd acelaşi titlu. *(Zfmth = Zeitschrift für Musiktheorie* Nr. 1/1970). În sensul acordat, ea cuprinde totalitatea disciplinelor muzicii, extinse la problemele de istorie, estetică, pedagogie, folclor, etc., şi care urmăreşte, în cele din urmă, să fundeze atît ştiinţa (muzicologia), cît şi practica (Handhabung) vieţii muzicale (compoziţia şi interpretarea).

Ţel desigur măreţ, dar dificil de atins. Căci, ce cale trebuie urmată pentru a împleti vechiul cu noul ? Mai vîrstnicii, eminenţi dascăli în muzicologie şi compoziţie, nu concep noul, decît sub forma unei integrări, a unei completări la solida ştiinţă muzicală a trecutului. Este uşor de înţeles că, poziţia aceasta, etichetată ca „reacţionară", a fost serios asaltată de către unii tineri care vor să pornească de la datele noi ale muzicii contemporane şi apoi de la acestea să încerce (cine mai doreşte) să înţeleagă retrospectiv — cu titlu de involuţie istorică — arta muzicală a trecutului.

O a treia soluţie ar fi ceea ce propune, spre exemplu, Martin Vogel în lucrarea sa *Die Zukunft der Musik* (volumul 8 din seria *„Orpheus")* şi anume : O nouă teorie a muzicii în care se prevede folosirea de instrumente cu acordaj natural, netemperat, precum şi un nou sistem de determinare şi cifrare a intervalelor şi acordurilor, astfel ca toate micro-elementele muzicii, vechi şi noi, să-şi găsească o încadrare adecvată.

Din Conferinţa inaugurală a lui Georg von Dadelsen, profesor de muzicologie la Universitatea din Tübingen, am reţinut o primă idee pe care socot că o subscriem cu toţii şi anume că, tehnica modernă, post-serială şi modal-serială, nu rămîne o creaţie artistică dacă se reduce numai la organizarea matematică a materialului sonor ; se mai cere ceva în plus : o comunicare. În chip plastic el face distincţia între a auzi exact *(genau Hören)* şi a auzi cu adevărat *(zurecht Hören)*. Aceasta înseamnă că trebuie să percepem muzica nu numai acustic, ci şi ca o comunicare a unui adevăr, a unui sens propus de compozitor şi receptat de auditor.

Sub forma unui dialog, docenţii P. Rummhöller şi M. Gümbel au discutat în jurul tratatelor de armonie şi contrapunct existente, ajungînd la concluzia că ele trebuiesc văzute în lumina progresului continuu al practicii muzicale de astăzi. În acest sens interlocutorii au susţinut că orice teorie a muzicii trebuie să cuprindă o concreţiune *(Konkrätion)*, adică o sedimentare substanţială a tendinţelor contemporane.

O expunere făcută la un înalt nivel ştiinţific a fost aceea a Prof. Dr. Karl Komma, iniţiatorul — împreună cu un grup de colegi — al acestui Congres precum şi redactorul principal al susnumitei reviste *(Zfmth)*. După o înşiruire istorică, la modul critic, a principalelor tratate de Teoria Muzicii, văzute în lumina eficienţei pedagogice, conferenţiarul a încheiat cu formularea unui deziderat, — în sensul că, orice disciplină de bază — de la Teoria Muzicii propriu-zise şi pînă la Orchestraţie — ar trebui să fie o ilustrare, prin exemple muzicale, a diferitelor epoci stilistice. Deci nu teoretizare abstractă, schematică şi formală, ci legarea disciplinelor de practica vie concretizată în operele de vîrf ale evoluţiei muzicii. Este o concepţie sănătoasă care, după atîtea decenii de conformism academic, se practică în prezent şi la Conservatoarele noastre de muzică, cu o deosebită eficienţă la Conservatorul din Cluj.

Printre alte probleme colaterale s-a discutat, cu o oarecare dîrzenie şi despre aşa numita Meta-muzică şi Meta-analiză. Sînt termeni noi, preluaţi din logica neopozitiviştilor aparţinînd Cercului vienez. Se ştie că, în concepţia unui Wittgenstein, elevului lui B. Russel, există un izomorfism între lume şi limbaj-gîndire ; limbajul nu este un instrument pentru gîndire, ci gîndirea însăşi. De aici importanţa analizei sintaxei logice ca instrument al cunoaşterii pe

linia unui proces de formalizare, valabil, indiferent de semnificaţia cuvintelor. Carnap distinge între un limbaj-obiect — în care exprimăm ceva despre ceva — şi un meta-limbaj atunci cînd analizăm rezultatele obţinute de primul. Structuraliştii (Lévy-Strauss, Barthes etc.), au explicat această teorie în literatură. „Aceasta nu este un limbaj, adică un sistem de semne ; fiinţa ei nu rezidă în mesajul ei, ci în acest „sistem". Implicit criticul nu trebuie să reconstituie mesajul operei, ci numai sistemul ei, tot aşa cum lingvistul nu trebuie să descifreze sensul unei fraze ci, să stabilească structura formală care permite transcrierea acestui sens" (Barthes, *Essais critiques).* Transpuse în muzică, noţiunile de Meta-muzică şi Meta-analiză au primit acelaşi sens în referatul lui Rudolf Böckl de la Universitatea din München. Criticul muzical ca şi muzicologul care analizează o lucrare, foloseşte un fel de limbaj secund, — un meta-limbaj, formulat asupra unui limbaj primar (sau limbaj-obiect = partitura muzicală). Ceea ce importă nu este adevărul exprimat iniţial de autor, ci demonstrarea validităţii sistemului însăşi (să-i spunem de exemplu serial sau serial-modal). Recunoaştem în acest caz, pe muzicologi sau critici investiţi ca manageri ai teoriei comunicaţiilor, fără vreo necesitate de a se întreba şi asupra sensului, cuprins în documentul cercetat, aşa cum ar pretinde orice bună regulă a semanticii.

Răspunsul, chiar şi numai tangenţial, la această problemă, a fost formulat de tînărul muzicolog Carl Dahlhaus de la Universitatea tehnică din Berlin-Vest, într-un referat tratînd despre *Unele premize ale analizei muzicale.* Temeinic pregătit şi orientat în problemele fenomenelor muzicale, vechi şi noi, conferenţiarul s-a declarat de la început, a fi împotriva oricăror idei preconcepute, pretinzînd cercetătorului care analizează o operă muzicală, probitate, obiectivitate şi un larg orizont ştiinţific. Ca atare, analiza trebuie să aibă ca finalitate nu o meta-artă extrasă din preceptul unei formalizări abstracte, ci confruntarea cu realitatea obiectivă, cu adevărul cuprins în însuşi contextul documentului sonor. Recunoaştem în aceste două poziţii fundamentale ale gîndirii estetice, marea întrebare ce se pune astăzi asupra rostului pe care trebuie să-l aibă artele în statutul ontologic al omului.

La invitaţia cu care am fost onorat de a participa la acest Congres, am răspuns cu expunerea, în limba germană, a unui referat avînd ca titlu *Propuneri pentru o sinteză a teoriei Muzicii din Europa de Vest şi Est.* Am arătat, în esenţă că, tot astfel cum la începutul Evului Mediu a existat o fructuoasă întrepătrundere a cîntului ambrozian şi gregorian cu elemente ale psalmodiei ebraice, greceşti şi bizantine şi astăzi — după o îndelungă şi fertilă evoluţie a unui limbaj muzical specific zonei balcanice, în care se situează şi patria noastră — ar fi necesar ca o nouă teorie generală a muzicii să cuprindă şi acele elemente caracteristice şi originale care prin lucrări valoroase au îmbogăţit, în ultima vreme, patrimoniul creaţiei universale. Acestea se referă, îndeosebi, la tipurile variate ale melodiilor noastre, la sistemele noastre ritmice, deosebite de cele apusene, la armonia şi polifonia modală şi pînă la formularea unor noi structuri bazate pe străvechea noastră eterofonie.

Este evident că, o asemenea propunere făcută cu prilejul unui Congres al Teoriei Muzicii, ţinut în miezul occidentului să fi găsit aprecieri şi favorabile dar şi oarecare nedumeriri atunci cînd se invocau sursele vitale ale unui folclor atît de rîvnit de bătrînul „Abendland".

Ulterior, am luat cunoştinţă, cu satisfacţie, de expunerea noului preşedinte al Consiliului german al Muzicii, Prof. Siegfried Borris, făcută la Moscova cu prilejul Congresului Consiliului internaţional al Muzicii, din Octombrie trecut, în care Dsa. constata, printre altele, o „consolidare şi o apropiere între muzica din Vest şi Est, nu numai în privinţa facturii stilistice dar şi sub raportul estetic". Este o precizare de bun augur pentru o viitoare osmoză a culturilor muzicale din Europa, diferenţiate prin specificul lor naţional, dar care îşi pot găsi o platformă unitară a sensului lor umanitar.

Maurice Chevalier

Fiu al foburgului parizian, Maurice Chevalier a purtat cu mare succes, pretutindeni în lume, vreme de peste șapte decenii, spiritul și umorul, verva și gluma picantă, uneori ușor insolentă, pe care le datora însuși locului său de baștină și temperamentului său artistic.

Născut din părinți muncitori și rămas, de timpuriu, orfan de tată, el a trebuit să-și cîștige o existență precară încă din vremea copilăriei. A încercat la început o seamă de meserii fiind pe rînd ucenic-tîmplar, electrician ; a lucrat apoi într-un magazin de vopsele și într-o fabrică de pioneze. A mai încercat să devină acrobat. Nimic însă nu-i era pe potriva sa, căci avea de mic o atracție deosebită pentru scenă, pentru spectacolul muzical. La nici doisprezece ani, debuta la Casino des Tourelles, de la Porte de Lilas, nu departe de cartierul său de origine, Ménilmontant. Adolescentul avea simțul comicului, pe care îl provoca mișcîndu-se cu dezinvoltură în scenă, în pași de dans, aruncînd ochiade și plesnind din degete, ori imitînd vedetele la modă. După café-concertele populare de la periferia Parisului și după turneele în provincie și prin stațiuni de cură, talentul său excepțional l-a purtat pe scenele mai importante din inima capitalei. La 19 ani, Maurice Chevalier se afla pe afișul café-concertului Eldorado din Bd de Strasbourg, pentru ca doi ani mai tîrziu, în 1909, să devină partenerul celebrei Mistinguett, la Folies-Bergère, unde executau împreună un dans de mare fantezie și de mare succes. Acest succes i-a unit pentru multă vreme. A fost apoi, în 1914, mobilizat în primul război mondial, rănit grav la Cutry și decorat pentru eroismul său cu Crucea de război. Luat prizonier de germani, a reușit ulterior, ca infirmier la Crucea Roșie, să revină în patrie, reluîndu-și activitatea, reînnoindu-și repertoriul.

În ce consta arta acestui excepțional artist „fantezist" ? Ni-l amintim bine. L-am văzut pentru prima oară în anul 1928, la Casino de Paris. Era epoca faimoasei sale pălării de paie *canotier* — cu borurile și calota plate amintind de unele personaje din pînzele lui Renoir — pălărie ce avea să devină legendară. Cînd a intrat în scenă, lungindu-și gîtul, umflîndu-și pieptul și înălțîndu-și bărbia, a stîrnit, fără a spune un cuvînt măcar, aplauze furtunoase. Căci la patruzeci de ani, Maurice Chevalier era de mult celebru. Artist complex, el avea darul de a cînta și dansa într-un chip cu totul original. Mișcările, gesturile sale aveau o rară expresivitate iar argoul cu inimitabilul accent din Belleville și Ménilmontant, cu care presăra scheciurile, debitate în dialog cu el însuși, erau pline de farmec. El cînta viața, dragostea și mai ales Parisul *(Valentine, Prosper, Pentru tine Paris, Place Pigalle, Quai de Bercy, Dragostea mea, Ma pomme* (Figura mea) etc. A creat, în lunga-i carieră, aproximativ o mie de șansonete. Cîteva sute, înregistrate, au făcut înconjurul lumii.

Chevalier a creat, de asemenea, la teatrul Bouffes-Parisiens cele două operete ale lui Henri Christiné, *Dédé* și *Acolo sus* iar începînd din 1929 a turnat, la Hollywood, peste patruzeci de filme, printre care *Parada dragostei, Văduva veselă, Inocenții din Paris, Omul de la Folies-Bergère, Locotenentul surîzător* ș. a. Popularizator eminent al șansonetei, fusese sărbătorit în 1968 la împlinirea a opt decenii de viață. Ultimul său cîntec era intitulat „Cînd voi avea o sută de ani"... Georges Auric, în prezența tuturor prietenilor, admiratorilor și colaboratorilor i-a remis medalia de aur Albert Willemetz, Marele Premiu al șansonetei.

Filantrop, extrem de generos, a dăruit Dispensarul Spectacolelor din rue Réaumur, organizațiilor profesionale ; proprietatea sa *La Bocca,* Societății Autorilor-compozitori și Editori de muzică, în favoarea creatorilor care au nevoie de soare și de aer curat. A dotat cu largheți, de asemenea, fundația Ris Orangis, pentru artiștii bătrîni.

În ultimii ani trăia o viață cu totul ponderată, la proprietatea sa de la Marnes — la — Coquette, situată la șase kilometri de Paris, înconjurat de amintirile unei vieți atît de bogate, de bine împlinite.

Cu prilejul morții artistului, președintele Republicii Georges Pompidou a declarat, între altele, că „succesul lui Maurice Chevalier pe lîngă publicul francez sau cel internațional, depășea simplul talent al cîntărețului sau al comedianului. Poporul francez se recunoștea cu plăcere în el iar străinul regăsea în personajul său o imagine a Franței, parțială fără-ndoială, dar veselă și plină de căldură. De aceea, mai emoționantă decît triumfurile din teatru, va fi această tandrețe populară care îl va întovărăși pînă la mormînt".

Dispariția acestui animator al scenei, actor și șansonier de mare talent este regretată profund, pretutindeni.

J.-V. PANDELESCU

Concert festiv

În preziua aniversării Republicii, Filarmonica „George Enescu" și-a adus contribuția la sărbătorirea acestui eveniment prin organizarea unui concert de muzică românească la Ateneul Român. Cele trei lucrări incluse în programul dirijat de Mihai Brediceanu au fost astfel selecționate, încît să marcheze trei din direcțiile de dezvoltare ale muzicii românești pe parcursul anilor care au trecut de la instaurarea Republicii: folosirea folclorului ca sursă de inspirație în diferitele genuri ale muzicii simfonice, abordarea marilor forme ale muzicii vocal-simfonice pornind de la baza literară a unor texte poetice care evocă luptele din trecut, dar și marile realizări din prezent și strălucitele perspective de viitor ale poporului român, în fine atenția sporită acordată genului concertant, întotdeauna deschis unei largi audiențe de public datorită atracției pe care o suscită prezența pe podium a unui solist virtuoz.

Prima din cele trei direcții a fost exemplificată în mod elocvent prin două din cele cinci *Jocuri populare pentru orchestră simfonică* de Paul Constantinescu, *Oltenească* și *Brîul*. Sînt piese consacrate ale repertoriului orchestrelor noastre simfonice, care constituie un model sugestiv în privința modului de tratare al folclorului românesc într-o orchestrație viu colorată, plină de fantezie și de vitalitate.

Fericit aleasă pentru a ilustra înflorirea muzicii noastre vocal-simfonice, subliniind totodată și importanța evenimentului chemat să-l omagieze, *Cantata patriei* de Laurențiu Profeta, pe versurile lui Eugen Frunză, a fost reluată cu acest prilej, la 12 ani după prima sa audiție. Scrisă pentru soliști vocali, recitator, cor mixt și o orchestră din care au fost eliminate coardele, lucrarea cîntă în partea introductivă dragostea de patrie, pentru a descrie în părțile următoare *(Doină veche, Spre libertate, Ridicați cuvînt de slavă)* oprimarea din trecut, ridicarea la acțiune a proletariatului și realizările poporului devenit stăpîn pe soarta sa. Revenirea în final la tema dragostei de patrie duce la o concluzie apoteotică, închinată „celor ce-ntruchipează visuri noi și îndrăznețe". Influențată (după părerea lui Doru Popovici în cartea sa „Muzica românească contemporană") de procedeele impresioniste, dar și de cele neoclasice ale lui Hindemith, *Cantata patriei* se impune mai ales prin originalitatea orchestrației, rolul instrumentelor de coarde fiind trecut asupra corului. Înțelegînd semnificația acestui dispozitiv neobișnuit, Mihai Brediceanu a acordat prioritatea cuvenită interpreților vocali nu numai în echilibrul general al sonorităților, ci chiar în așezarea scenică a ansamblului, lăsînd orchestra în fundul podiumului și aducînd corul și soliștii în față. În felul acesta, formația corală a Filarmonicii (dirijor Vasile Pântea) și cîntăreții Martha Kessler și Dionisie Konya (acesta din urmă îndeplinind atît rolul baritonului solist, cît și pe acela al recitatorului) au beneficiat de o situare „în prim plan" care s-a răsfrînt în mod pozitiv asupra inteligibilității textului poetic.

Concertul pentru pian și orchestră de Valentin Gheorghiu, cu care s-a încheiat programul, datează și el de 12 ani, timp în care a fost prezentat în repetate rînduri, întotdeauna în execuția solistică strălucită a autorului. De fiecare dată, am admirat vîna componistică autentică a lui Valentin Gheorghiu, capacitatea sa de a-și exprima gîndurile într-o manieră concisă și de a le turna într-o formă arhitectonică limpede. Dar tot de fiecare dată m-am întrebat de ce afinitatea evidentă a acestui muzician plurivalent pentru domeniul compoziției se traduce printr-un număr atît de restrîns de opusuri. Fapt este, în orice caz, că printre numeroasele concerte instrumentale scrise în cursul ultimelor decenii pe meleagurile noastre, puține posedă o parte mediană atît de profund evocatoare a unui univers sonor îmbinînd sentimente de neliniște general umane cu o formă de expresie adînc ancorată în melosul specific românesc al dorului. În acest *Adagio tranquillo con elevazione*, ca și în pasionatul *Presto selvaggiamente* al Finalului, Valentin Gheorghiu oferă întotdeauna publicului o imagine concentrată a personalității sale complexe, trezind impresia că se realizează deplin mai ales cînd își poate manifesta dubla sa calificare. Așa a fost și în seara concertului festiv, cînd numeroasele „rechemări la rampă" au subliniat înțelegerea deplină de către public a intențiilor autorului-interpret.

Dincolo de caracterul său omagial, legat de data la care se sărbătorește aniversarea Republicii, concertul Filarmonicii a avut meritul de a atrage atenția asupra unor valori certe ale muzicii românești, create în anii puterii populare. Prezentate în excelente condiții de interpretare sub bagheta lui Mihai Brediceanu — care se vădește întotdeauna preocupat să valorifice în optime condițiuni partiturile compozitorilor români —, lucrările lui Paul Constantinescu, Laurențiu Profeta și Valentin Gheorghiu au înfățișat un tablou sugestiv al înfloririi artei muzicale sub soarele Republicii.

EDGAR ELIAN

Ansamblul artistic „Doina"

Sub auspiciile Universității populare București, Corul și orchestra ansamblului artistic *„Doina"* al M.F.A., condus de Dinu Stelian, precum și un mănunchi de artiști au susținut la Ateneul Român, un spectacol literar și muzical, în cinstea aniversării a 24 ani de la proclamarea Republicii noastre.

În cuvîntul de deschidere, scriitorul Nicolae Tăutu a arătat că latura patriotică a literaturii, a poeziei românești se contopește, de la poeții Văcărești și pînă în zilele noastre, cu marele destin al poporului. Aceasta se vădește în cîntecele bătrînești și haiducești, cum se deslușește, de asemenea, în poezia lui Alecsandri și Goga, a lui Eminescu și Arghezi.

Corul și orchestra Ansamblului artistic „*Doina*" au dat o interpretare pătrunsă de un sentiment maiestuos cîntecelor *Republică Măreață Vatră* de Ion Chirescu, după care a redat cu multă vigoare caracterul eroic al cîntecelor *Pui de lei* de Ionel Brătianu și *Trei culori* de Ciprian Porumbescu. Ne-am bucurat să reascultăm aceste cîntece asupra cărora noi, cei vîrstnici, am deschis ochii, mai bine zis urechile, în copilărie. Ele sînt expresia patriotismului fierbinte care le-a dat naștere, reprezentînd tradiția prețioasă a muzicii noastre corale.

O seamă de cîntece pentru cor și orchestră scrise în zilele noastre ca *Țară scumpă să trăiești* de Anatol Vieru, *Drapelul* și *Slăvim Partidul* de Sergiu Sarchizov, *Cîntecul Patriei mele* de Dinu Stelian, *Te cînt Partid* de Mircea Neagu, au fost redate într-un tempo viu, cu o ritmică precisă. Dirijorul Dinu Stelian a condus ferm, cu autoritate, reliefînd îndeobște caracterul înălțător, marțial al melodiilor. *Doina*, o prelucrare din folclor pentru cor și orchestră de Dinu Stelian, este o piesă românească al cărei conținut poetic a fost înfățișat cu mult patos de către basul Pompei Hărăstășanu. Impresionantul monolog al lui Ștefan-Vodă din opera *Apus de soare* de Mansi Barberis, a fost cîntat cu o deosebită plenitudine vocală și cu un sentiment puternic de către baritonul Octav Enigărescu, acompaniat de pianista Anca Niculescu.

Apoi, Angela Moldovan a prezentat cu însuflețire mai multe cîntece ca *Mi-e dor de satul meu, Țărișoara mea* ș. a. din repertoriul său, colorîndu-le cu interpretarea-i populară caracteristică și pronunția-i uneori dialectală.

Cu vocea sa caldă bine timbrată și cu accente uneori dramatice, Emil Gavriș a cîntat mișcătoarea *Baladă a Meșterului Manole*, apoi cu un convingător avînt *Frumoasă ești, o, Patrie de soare.*

Un loc tot atît de important cît și muzica l-a ocupat poezia. Au citit din propriile versuri poeții George Dan și Virgil Carianopol, după care actorii Nicolae Brancomir, Elena Sereda, Mihai Dogaru, Dinu Ianculescu, Traian Stănescu au recitat versuri de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Demostene Botez, Ion Brad, Radu Cîrneci, Eugen Frunză, Nicolae Labiș, Tiberiu Utan etc., în care este preamărită Patria.

J.-V. P.

Festival Enescu-Bruckner

Discutînd de curînd cu unul dintre invitații Filarmonicii bucureștene — dirijorul sovietic Emin Haciaturian, asupra întregului festival Enescu-Bruckner susținut de Erich Bergel la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii, muzicianul oaspete își exprima în egală măsură admirația pentru alcătuirea ingenioasă a programului și mai ales pentru inițiativa atît de lăudabilă — deosebit de rară pe plan mondial — de a prezenta ciclul integral al simfoniilor lui Bruckner. Indiscutabil — adăugăm noi— era nevoie ca simțul monumentalului, al grandioaselor arhitecturi sonore, aspect propriu creației lui Bruckner, să se întîlnească cu spiritul constructiv imaginativ, cu rigoarea și consecvența actului interpretativ exercitat de dirijorul Erich Bergel. Aceeași conduită interioară, cu rezultate — evident — dintre cele mai inedite, mai interesante, chiar surprinzătoare, am întîlnit-o aplicată și în cazul interpretării celor trei suite pentru orchestră, lucrări aparținînd lui George Enescu. Și urmărind acum prezentarea celor trei bine cunoscute opus-uri enesciene, nu poți să nu-ți rechemi din memorie un alt admirabil eveniment al trecutei stagiuni a filarmonicii bucureștene și anume concertul de muzică românească în care Erich Bergel a interpretat prima din simfoniile maestrului și anume *eroica enesciană*. Impresionantă a apărut în acea memorabilă execuție, voința edificatoare a structurilor sonore, aspect sugerat de însăși logica strîngentă — de inspirație neoclasică — a organizării evoluțiilor muzicale.

În această ultimă ediție a integralei suitelor orchestrale ale lui George Enescu, Erich Bergel a etalat pe parcursul celor trei concerte ale Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii, aceeași concepție clar structurată, integratoare a tuturor spațiilor sonore sub imperiul — cum am mai spus — al aceleiași voințe de edificare. Este, desigur, un punct de vedere consecvent și bine argumentat sonor, punct de vedere inedit, aparte, ce nu a putut să nu decanteze pe cei obișnuiți să-l privească pe Enescu — compozitorul doar prin prisma acelui inefabil lirism doinit, propriu unei importante părți a creației enesciene. Și, desigur, momentele cele mai deplin realizate au apărut a fi tocmai acelea în care fervoarea constructivă a interpretării s-a întîlnit cu rigoarea și echilibrul, cu claritatea formală imaginată de compozitor discursului său muzical. Mă refer la *Menuetul lent* — din prima suită, cu totul exemplar echilibrat ca spirit — quintesență a melancoliei depănate discret, aproape cu taină — dar și ca formă ; apoi *Suita a II-a*, o recomentare contemporană a modelelor preclasice în care compozitorul a „turnat" literalmente un material de esență folclorică.

Un interes cu totul aparte îl suscită viziunea lui Bergel asupra *Suitei a III-a „Sătească"*, viziune axată

nu atît pe exploatarea coloritului timbral, cvasi impresionist, modelator al diferitelor momente ale acestor rustice tablouri sonore, cît mai ales pe conturarea sobră, reținută, a unor evoluții interioare pe care diferitele imagini le pot sugera, le pot evoca. Neîndoios dirijorul a cunoscut aci neliniștea marilor căutări, ce au condus spre realizări aparte, marcate de un inedit și un interes incontestabil.

S-a vorbit mult, în numeroase ocazii — și nu mai este cazul să revenim aci — despre afinitățile pe care Erich Bergel le manifestă față de creația brucknerianâ. Neîndoielnic, tentația actului interpretativ de mare anvergură condus de o voință ardentă ce-și manifestă ființa pînă în cele mai tainice unghiuri ale partiturii interpretate, toate acestea dublate de un autentic spirit organizatoric manifestat cu multă, foarte multă imaginație dar în egală măsură cu firească și suverană sobrietate. Mai mult decît atît, Bergel obține acea rară capacitate de a impulsiona și întreține în mod continuu acel flux emoțional ce numai rare ori se angajează cu egală eficiență pe circuitul ideal : dirijor — colectivul de interpreți ai orchestrei — public. Ansamblul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii s-a angajat treptat dar sigur, cu toată seriozitatea și răspunderea pe care o presupune o asemenea acțiune. Indiscutabil ultima lucrare a festivalului — *Simfonia a VIII-a* a constituit momentul culminant al întregii manifestări. O perfectă sudură între intenția directoare și realizarea sonoră propriu zisă, o corelație perfectă — la scara monumentală a unei simfonii de aproximativ 80 de minute — între idee și imagine. Mai bine decît în oricare alt moment al ciclului interpretarea a relevat aci spectrul plastic-sculptural al așafodajului sonor bazat pe o fermă concepție polifonic orchestrală pe care o întîlnim la Bruckner ca ultimă consecință — în plină perioadă romantică — a simfonismului clasic vienez, a principiilor constructive directoare.

Și, desigur, nu putem decît să ne dorim ca următoarea stagiune a Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române să ne ofere sub bagheta prestigioasă a aceluiași dirijor, și restul celorlalte simfonii ale maestrului vienez.

DUMITRU AVAKIAN

Emin Haciaturian la Filarmonică

Sub bagheta dirijorului Emin Haciaturian, Filarmonica „George Enescu" a prezentat un program care, disparat și fără prime audiții, a reușit totuși să intereseze ascultătorii.

Uvertura la opera *Semiramida* de Rossini se urmărește totdeauna cu plăcere. Ea reclamă multă precizie și finețe pe care șeful de orchestră sovietic s-a străduit să le impună orchestrei într-o bună măsură, făcîndu-ne să observăm mai puțin faptul că s-a cîntat îndeoște mai gros și să trecem peste unele slăbiciuni izolate ale cornilor din *Andantino ;* (ne gîndeam că garnitura acestor instrumente ar fi putut consuma, în prealabil în culise, momentele reiterate de încălzire...)

Am așteptat să reascultăm *Concertul pentru oboi și dublă orchestră de cameră* de Theodor Grigoriu. Scris aproape acum cincisprezece ani, își păstrează integral prospețimea, interesul artistic. Compozitorul Grigoriu nu suferă — în domeniul muzicii simfonice și de cameră — de maladia... prolificității. Ce bine ! Cine scrie mult strecoară, cu voie sau fără, și lucrări mai puțin inspirate și îndeosebi mai puțin finisate care, tîrâsc, în valul lor cenușiu și nivelator, nu rareori, unele compoziții ce s-ar fi putut bucura, în condiții de travaliu artistic susținut, de o soartă mai bună.

Reaudierea concertului ne-a relevat și mai puternic, o seamă de aspecte semnificative ale creației compozitorului : aderențele la muzica populară românească (afirmate cu multă subtilitate), afinități față de eterofonia enesciană, scriitura orchestrală frumos colorată dar fără exacerbări îndeobște împovărătoare ci, dimpotrivă, cu folosirea, reținută pînă la parcimonie, a instrumentelor de culoare propriu zise. Am deslușit bine, de asemenea, caracterul liric al melodiilor și o unitate stilistică pe toată suprafața lucrării, demnă de luat în seamă și de alți scriitori ai muzicii de azi.

Instrumentul solist, valorificat în chip superlativ, a fost încredințat tînărului oboist Radu Chișu, un virtuoz deosebit de înzestrat, care a trecut cu brio nenumăratele probe de bravură impuse de compozitor și integrate cu organicitate deplină în țesătura lucrării. El a cîntat aproape tot timpul laolaltă cu orchestra, strălucind în permanență. Trăsăturile de virtuozitate le-am apreciat de-a-lungul celor trei mișcări dar cu deosebire în acel *allegro giocoso e capriccioso* final, unde a cîntat cu precizie, velocitate, cu un ton plăcut și muzicalitate care să justifice cele mai călduroase aprecieri. Părerea noastră e că tînărul Chișu este un oboist de clasă internațională. Dorim să-l auzim mai des în sălile de concert.

Dirijorul Emin Haciaturian s-a afirmat în chip pozitiv, studiind cu mult sîrg și cu o înaltă conștiință profesională, la repetiții, întreg programul de concert.

A condus cu o serioasă pătrundere *Concertul de oboi.* Indicațiile sale au avut tot timpul un caracter dinamic, atestînd prezența vie a șefului de orchestră avizat, competent. Relevăm cu satisfacție evidențierea făcută de dirijor multitudinii vocilor interioare care dau atîta savoare acestui *Concert.* Totul a fost realizat, pe plan gestic, cu toată sobrietatea și seriozitatea.

Promovator consecvent al creației sovietice, Emin Haciaturian a încheiat concertul cu o remarcabilă prezentare a *Simfoniei a X-a de Șostacovici,* căreia i-a relevat cu multă pregnanță pasajele de intensă tensiune dramatică și frămîntare, apoi de destindere și de elevație lirică, precum și cele stenice și dinamice, însorite.

Despre Filarmonica „George Enescu" se poate spune, întocmai ca despre o *femeie frumoasă,* că are zile foarte bune, în care strălucește, iar altele mai puțin bune, cînd este mai ternă. Ea apare așa și în funcție de dirijor, de altfel.

În cazul de față, a avut o zi bună.

J.-V. P.

„Ofranda muzicală"

Prima audiție integrală a *Ofrandei muzicale* de Johan Sebastian Bach, realizată de către Orchestra de cameră fără dirijor a Filarmonicii „George Enescu" (concert-maestru Avy Abramovici) în cadrul ciclului intitulat „Muzică de epocă", ridică unele probleme legate de lucrare, dar impune totodată și unele considerații pe marginea modului de evoluție a acestei formații camerale.

Ofranda muzicală (în original *Musikalisches Opfer*) ocupă un loc aparte, de netăgăduită originalitate, în creația lui Bach, ca și în istoria universală a muzicii. Biografii povestesc că în luna mai 1747 — deci cu trei ani înaintea morții sale — Johan Sebastian Bach a poposit la palatul „Sans Souci" din Potsdam al lui Frederic cel Mare al Prusiei. Cu ocazia unui concert, regele a propus o temă, pe care Bach a folosit-o, improvizînd pe baza ei două fugi. Întors acasă la Leipzig, el a reluat tema într-o suită de piese, pe care le-a reunit sub titlul de mai sus (impropriu încetățenit, deoarece traducerea corectă a termenului *Musikalisches Opfer* duce mai degrabă la sensul de *Jertfă muzicală*, explicabil poate prin aceea că Bach s-a jertfit pentru a construi această capodoperă de artă contrapunctică pornind de la artificiala temă regală). În ansamblul lui, ciclul cuprinde un *Ricercar la trei voci*, un *Ricercar la șase voci*, *10 canoane* felurite și o *Trio-Sonată*. Dintre acestea, numai *Trio-Sonata* și *două canoane* au primit indicația compozitorului cu privire la instrumentație, în timp ce restul lucrării este conceput *„in abstracto"*, permițînd soluții dintre cele mai variate sub acest raport. În primele cinci canoane, tema apare ca un *cantus firmus*, asociat cu două voci canonice netematice, în timp ce al doilea grup de cinci canoane aduce tema sub o formă mult mai elaborată, făcînd din ea însăși un material canonic. Aceeași simetrie apare și în *Trio-Sonată* (părțile II și IV, ambele fugi, tema regală fiind tratată odată ca un *cantus firmus*, în timp ce a doua oară Bach folosește una din variațiile temei ca subiect). În plus, o bună parte din canoane nu apar rezolvate în versiunea originală (tipărită la două luni după întoarcerea lui Bach de la Potsdam), folosindu-se în mod uzual rezolvările date de J. Chr. Oley în 1783, după moartea autorului.

Numeroasele semne de întrebare pe care le ridică această lucrare enigmatică au dus la adoptarea unui mare număr de soluții interpretative, aproape tot atîtea cîte interpretări au existat. Dacă întreprindem o sumară incursiune în discografia *„Ofrandei muzicale"* constatăm că, în ce privește ordinea pieselor suitei, apar soluții dintre cele mai diverse. Astfel, de pildă, Yehudi Menuhin și grupul său de instrumentiști din Orchestra de cameră a Festivalului de la Bath încep suita cu *Ricercarul la trei voci*, prezintă în continuare primul grup de cinci canoane, intercalează apoi *Trio-Sonata*, după care parcurg al doilea grup de cinci canoane și încheie cu *Ricercarul la șase voci*. În opoziție cu această soluție, editată pe disc *His Master's Voice*, clavecinista Isolde Ahlgrimm și grupul ei folosesc pe disc *Philips* o altă ordine, introducînd *Ricercarul la șase voci* la mijlocul ciclului, înaintea *Trio-Sonatei*, și încheind cu al doilea grup de cinci canoane. O variantă diferită ne-a fost propusă în concertul Filarmonicii „George Enescu": *Ricercarul la trei voci* a fost urmat de șirul neîntrerupt al celor zece canoane, după care *Trio-Sonata* și *Ricercarul la șase voci* au încheiat *Ofranda*. Apreciind că *Ricercarul la șase voci* își are într-adevăr locul la sfîrșit, ca o încoronare a mărețului edificiu, consider totuși că soluția lui Yehudi Menuhin — de a întrerupe șirul canoanelor la mijloc prin intercalarea *Trio-Sonatei* — este preferabilă, deoarece marchează mai clar diferențierea de concepție între cele două grupuri de cinci canoane, aducînd totodată și o varietate de atmosferă.

Instrumentația apare de asemenea foarte diferită în versiunile discografice analizate. Isolde Ahlgrimm acordă „partea leului" clavecinului, la care interpretează atît *Ricercarul la trei voci*, cît și *Ricercarul la șase voci*. Este o soluție care-și găsește o justificare în realitatea istorică, știut fiind că Bach a improvizat la clavecin, în concertul public de la Potsdam, ceea ce trebuia să constituie debutul și sursa *Ofrandei muzicale*. Pe de altă parte, conceperea majorității pieselor ciclului *„in abstracto"* poate explica folosirea preferențială a clavecinului, el însuși un instrument lipsit de culoare. Rezultatul este însă o interpretare cu caracter monoton, care neglijează în mod voit posibilitățile de registrație, celelalte instrumente (flautul, vioara, viola și violoncelul) fiind trecute pe un plan de importanță secundar. Într-o altă variantă, realizată de ansamblul praghez *Ars Rediviva* pe disc *Supraphon*, prioritatea este acordată instrumentelor de suflat, ceea ce permite ascultătorului să urmărească mai ușor tema în hățișul complexității figurațiilor ; acolo unde vocile sînt de importanță oarecum egală, se folosește trio-ul de coarde. Yehudi Menuhin încredințează clavecinului numai *Ricercarul la trei voci*, după care folosește pe parcursul canoanelor exclusiv flautul, vioara, viola și violoncelul (cu două excepții : *Canonul* în mișcare contrară, unde cele două voci canonice — flautul și vioara — sînt acompaniate de un bas continuu compus din clavecin și fagot, și *fuga canonică* la cvintă, la care vocile canonice sînt încredințate viorii și clavecinului la mîna dreaptă, în timp ce clavecinul la mîna stîngă asigură acompaniamentul, conform soluției sugerate de către Philipp Emanuel Bach, fiul compozitorului, fost clavecinist la curtea lui Frederic în timpul vizitei tatălui său). *Ricercarul la șase voci* încheie ciclul în execuția coardelor (2 viori, 2 viole, 2 violonceli), la care se adaugă fagotul „continuo".

Față de aceste variante oferite de practica interpretativă, formația pregătită sub îndrumarea lui Avy Abramovici a mers pe o cale întrucîtva proprie. Ca la majoritatea versiunilor existente, *Ricercarul la trei voci* a fost executat la clavecin, după care canoanele au fost parcurse în principal de către flaut și trio-ul de coarde. În *Fuga canonică* la cvintă s-a recurs la o nouă soluție, diferită de aceea a lui C. Ph. Em. Bach, și anume la folosirea flautului, violoncelului și *cornului englez*, ceea ce a dus, către mijlocul întregului ciclu, la o agreabilă diversificare a coloritului

sonor. O altă deosebire față de versiunea Menuhin a apărut la *Canonul pe patru voci*, unde în locul flautului și al trio-ului de coarde s-au folosit două viori, oboiul și fagotul, aducîndu-se o nouă interesantă notă de varietate. În fine, în *Ricercarul final pe șase voci*, instrumentația a cuprins — în locul celor trei perechi de instrumente de coarde — cîte un flaut, un corn englez, un fagot, o vioară, o violă și un contrabas, soluție nu lipsită de interes, care a dus la încheierea lucrării într-o ambianță de plenitudine sonoră, fără ca prin aceasta să fie trădată esența mesajului bachian.

În ansamblu, se poate aprecia că formația Filarmonicii a înțeles cum se cuvine sensul lucrării lui Bach, pe care a restituit-o nu atît ca un genial exercițiu contrapunctic, cît mai degrabă ca un univers sonor inspirat din concepții muzicale situate dincolo de emoție. Renunțînd la orce introducere a unor intenții expresive străine de textul muzical, dar evitînd, pe de altă parte, alunecarea pe panta unei uscăciuni de tip „reconstituire muzeistică", colectivul a știut să găsească soluția cea mai fericită pentru a comunica unui public al zilelor noastre, în condițiuni superioare de apropiere spirituală, una din capodoperele necontestate ale artei muzicii.

Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" pare a-și fi găsit în sfîrșit profilul. După ce, timp de mai mulți ani, a activat sub conducerea mai multor dirijori, ducînd o activitate sporadică și obținînd realizări contradictorii sub raport valoric, ea se constituie astăzi ca o orchestră fără dirijor, îndrumată de către concert-maestrul Avy Abramovici. Istoria mai recentă a formațiilor noastre muzicale ne oferă exemplul orchestrei de cameră fără dirijor a Radioteleviziunii, care a ajuns la rezultate mai mult decît meritorii datorită activității susținute și competente a concert-maestrului Radu Zvorișteanu, înainte de a ajunge să constituie nucleul de bază al Orchestrei de cameră *București* dirijată de Ion Voicu. Avy Abramovici posedă și el, în mod evident, calitățile impuse concert-maestrului unei astfel de orchestre: este un muzician multilateral, bun cunoscător al stilurilor, înzestrat cu o experiență deosebit de utilă în cadrul orchestrei Filarmonicii „George Enescu" și în acela al diferitelor formații camerale cu care a colaborat. Judecînd după această primă manifestare a colectivului în noua sa structură, se pare că selecționarea membrilor a fost judicioasă, ajungîndu-se în scurtă vreme la o omogenitate sonoră și stilistică demnă de a fi remarcată. Să sperăm că, de data aceasta, activitatea formației va avea un caracter mai organizat, prezența ei făcîndu-se simțită mai activ în viața noastră muzicală.

E. E.

Simfonia a VI-a de Mahler în primă audiție

Dirijorul Mihai Brediceanu a prezentat *Simfonia a VI-a* de Mahler în primă audiție. Frumoasă inițiativă. Mahler este pe nedrept un compozitor cîntat rar. Un statistician a arătat, mai de mult, că Mahler nu a apărut pe afișul concertelor pariziene decît de patru ori în intervalul 1930—1950... ! La noi s-a cîntat ceva mai mult dar totuși... Ne amintim că Bruno Walter, elevul și ferventul propagator al compozitorului, este cel dintîi care l-a făcut cunoscut acum aproape o jumătate de veac. A fost un eveniment artistic la care am avut bucuria să asistăm. De ce se cîntă Mahler atît de rar ?

Părerea noastră este că din pricina lungimii neobișnuite a simfoniilor sale. Poate și din cauza unor exigențe sporite de execuție. Fapt este că *Simfonia a VI* a ocupat singură întreg programul serii de concert. Este desigur mult. Ultima parte a lucrării durează ea singură nu mai puțin de o jumătate de oră ! Ce se mai reproșează lui Mahler, în afara lungimilor simfoniilor sale... mamut ? Compozitorul a avut o viziune elevată, am zice cosmică despre viață și lume. El a dorit să exprime în muzică aspirațiile sale egocentriste, contradicțiile care îl stăpîneau. A vrut să înmănuncheze arta lui Beethoven, a lui Wagner și Bruckner. Mari năzuințe ! Prea mari. Căci arhitectura lucrărilor sale e deficitară în ciuda unei orchestrații strălucite, somptuoase. Stilul apare compozit, romantismul său înflăcărat cade uneori într-un grotesc pueril, iar anumite melodii vădesc pe alocuri o vulgaritate și banalitate surprinzătoare. Cu toate acestea, Mahler rămîne un mare compozitor care a adus o îmbogățire substanțială a coloritului armonic, uneori foarte îndrăzneț deși tot timpul tonal, a orchestrației, o minunată artă contrapunctică și o individualizare crescîndă a instrumentelor în orchestră. Adăugîndu-se la toate aceste înalte calități sinceritatea cu care a scris lucrările sale, totul face să-i fie trecute cu vederea elementele negative menționate.

Dirijorul Brediceanu a desvăluit, cu pacință și cu o judicioasă îndrumare a orchestrei, rînd pe rînd, minunatele tîlcuri ale interminabilei simfonii.

Imprimînd *Allegro*-ului de debut un ritm de marș energic, cînd coardele s-au afirmat strident, iar timpanele ciocăneau în fortissimo, tema a favorizat un contrast foarte expresiv cu acea pînză sonoră liniștită, expusă ulterior îndeosebi de viori, contrast indicat de compozitor. Din nou a revenit apoi ritmul cadențat inițial. Întregul *Allegro* a fost dominat de acest tempo de marș implacabil, obsedant, și, am spune... teutonic, în alternanță cu melodiile senine, largi, aerate, cărora dirijorul le-a redat deplina lor cantabilitate. Sfîrșitului mișcării i-a imprimat o finețe desăvîrșită, un caracter serafic, pînă la extaz.

Partea a doua, *Scherzo*, începe cu același ritm obsedant cu care a debutat lucrarea. Un *leit-motiv* ritmic. Dar curînd viorile introduc o melodie gingașă căreia dirijorul i-a imprimat multă grație. A fost ca o adevărată îmbăiere în melodie diatonică de o rară eufonie. Acorduri puternice, voluminoase, la care tuba a participat cu pondere, au fost urmate de potoliri contrastante. Pasaj după pasaj, aceste contraste, inclusiv *trio*-ul cu mișcarea sa așezată și dansantă, au fost conduse de dirijor cu indicații sugestive, uneori picante, totdeauna adecvate textului muzical.

Partea a treia *Andante moderato* a adus în joc o melodie de o frumusețe desuetă ; banalitatea ei a fost înlăturată de o modulație îndrăzneață, apoi de pigmentări acordice curajoase, atrăgătoare. Dirijorul a realizat pînze sonore străvezii, de o mare gingășie după care, în raport cu exigențele partiturii, a majorat sonoritățile la dimensiunile unui *tutti* orchestral impozant, conchizînd cu un final de un *pianissimo* captivant. În sfîrșit, *Final*-ul enorm ! Mihai Brediceanu a scos în frumoasă evidență caracterul colorat dar sumbru al debutului, cu sonorități aspre, puternice și dramatice ca în *Amurgul zeilor* de Wagner. Marșul rapid, victorios și-a făcut loc și odată cu el, o revărsare lirică, eroică și densă la care a participat toată orchestra. Tuba, sumbră, mereu prezentă. Dar atmosfera s-a înseninat prin intervenția unor mici motive pe care nu ne-am sfii să le numim naive și... neserioase. Alămurile, impulsionate puternic de dirijor, au executat o temă ca de cavalcadă.

Nu am putea pretinde, desigur, să rezumăm în cîteva rînduri tot ceea ce s-a desfășurat în acest final care a devenit apoi maiestuos, a căpătat amploare, uneori un caracter satanic, alămurile revenind cu un cînt de-a-dreptul funebru. Ultimul cuvînt l-a avut tuba și viola. Ele și-au stins glasurile în *pianissimo*, pentru ca la urmă un acord perfect, enorm, să încheie totul cu un trăsnet ! A fost o audiere interminabilă, dar grație contrastelor, diversității temelor și tratării lor, a neprevăzutului la tot pasul, a îndrăznelilor armonice, nu ne-a plictisit. Filarmonica și dirijorul ei au înscris o realizare valoroasă, cu care se pot mîndri.

J.-V. P.

Mihai Brediceanu - Silvia Marcovici

În penultima apariție în anul 1971 pe scena Ateneului, Orchestra Filarmonicii „George Enescu" ne-a oferit un program alcătuit din lucrări de Filip Lazăr, Brahms și Ceaikovski. Dincolo de dificultățile pe care le presupun partituri ca *Simfonia „Manfred"*, ceasul bilanțului unui întreg an pretindea, credem, o atitudine repertorială mai curajoasă, mai apropiată preocupărilor creatoare contemporane.

La pupitru, dirijorul Mihai Brediceanu — solistă tînăra violonistă Silvia Marcovici. Mihai Brediceanu, împlinind în seara concertului un sfert de veac de prezență pe podiumul șefului de orchestră, a conferit un aer sărbătoresc întregii manifestări.

Nu este locul nici momentul pentru retrospective, Mihai Brediceanu fiind abea acum în plină etapă a maturizării formației sale de muzician, deci avînd în față timp și spațiu suficient pentru atingerea plenitudinii. Trebuie totuși să mărturisim că aerul sărbătoresc a fost determinat și de o participare exemplară a orchestrei, mai prezentă, mai atentă, mai în formă decît în multe alte situații similare.

Compus la 33 de ani, în anul 1927, *Concerto grosso* de Filip Lazăr, reușește și astăzi să convingă auditoriul prin frumusețea ideilor tematice, printr-o îmbinare fericită între structura neoclasică și lumea sonoră de factură folclorică. A fost interpretat cu gust, cu discreție, fără îngroșări.

În *Simfonia „MANFRED"*, Mihai Brediceanu a convins din nou că preferă opusurile patetice, epice, clocotind de jurește și dramatismul evenimentelor.

Fuziunea deplină între intențiile dirijorului și execuția orchestrei au dus la o remarcabilă dimensiune sonoră a sbuciumatei opere ceaikovskiene.

Interpreta *Concertului pentru vioară* de Brahms, Silvia Marcovici, un indiscutabil talent al tinerei generații, merită o analiză aparte. Ne-a cucerit deseori cu intuiția sa uimitoare, cu o lejeritate și spontaneitate remarcabile, i-am apreciat dezinvoltura și siguranța pe scenă și am aplaudat-o la scenă deschisă întrezărindu-i un viitor strălucit. Considerăm, totuși, că abordînd partitura brahmsiană Silvia Marcovici a greșit neținînd cont de cel puțin două motive — preferințele temperamentale și gradul de maturitate al gîndirii fenomenului interpretativ. Brahmsul depănat de arcușul său a fost corect, poate chiar prea corect, dar încă departe de profunzimea pe care autorul a investit-o cu atîta generozitate. Tonul frumos, amplu, tehnica strălucitoare, excelenta intuire a freneziei finalului, nu au putut șterge amintirea „subțirimii" interpretării primei și în special celei de a doua părți. Sîntem siguri că talentul și puterea sa de muncă vor fi capabile să ne ofere, peste ani, o variantă interpretativă mai apropiată de spiritul, nu de litera partiturii.

MIHAI MOLDOVAN

Cvartetul „Muzica"

Urmărind recentul concert cameral susținut de Cvartetul MUZICA în Sala mică a Palatului, am avut certa impresie a depășirii unui nivel artistic anterior. Semnalez acest fapt, în debutul rîndurilor de față, deoarece este vorba de o formație care prin activitatea depusă anterior se situase pe o continuă linie ascendentă, cucerind meritate succese, în țară și peste hotare. Iată că, chiar și în asemenea condiții, progresul este posibil, „perfecționarea" dezvăluind o scară valorică fără gradații limită. Ce este specific stilului — căci cred că acum se poate vorbi de *stil* în interpretarea Cvartetului MUZICA — care conturează personalitatea formației ? În primul rînd o unitate de grup, în care punctele de vedere sînt de-

terminate de nivelul superior al muzicienilor, cu tendința de creare a coloanei sonore, cu pluralitate a vocilor și sudură a manierei de execuție. Apoi, ceea ce cucerește în cîntul celor patru muzicieni este maleabilitatea, discreția și sensibilitatea specific camerală a redării lucrărilor, în climatul caracteristic compozitorului ales. O serioasă muncă, dublată însă și de o serioasă informare artistică, conferă tălmăcirii muzicale atributul, atît de rar întîlnit, al autenticității și sobrietății. Iată calități ce conving că acest ansamblu cameral poate susține fără teamă comparația cu alte formații similare, existente astăzi în viața muzicală internațională.

Determinantă, pentru redarea muzicii mozartiene — *Cvartetul în Mi bemol major, KV 428*, primă audiție românească — mi se pare alternarea alurii concertante a vocii conducătoare cu cea de mică orchestră de coarde, în momentele de grup. Pentru *Cvartetul nr. 5* de Alfred Mendelsohn, cei patru muzicieni au optat spre un cînt mai accentuat expresiv, contrastînd echilibrat cu ritmul secvențelor animate. Dar nivelul matur al formației a fost poate cel mai evident scos în relief de *Cvartetul* de Ravel, prin poematica discursului, filtrul culorilor și mozaicul motivic, realizat cu finețe a detaliului și linie arhitectonică impecabilă.

George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang, Robert Sladek, iată patru nume de instrumentiști care și-au găsit vocația în muzica de cameră, reușind, după ani de muncă, să merite fără rezerve titlul de *artist*.

GR. C.

Tineri soliști

Veritabilă pepinieră a tinerelor talente muzicale, interpreți instrumentiști și cîntăreți, Sala Studio a Ateneului Român a găzduit de curînd o seară muzicală aparte, și anume cuplul instrumental al flautistului Voicu Vasinca cu percuționistul Sorin Vasinca, iar — în a doua parte a concertului — recitalul sopranei Lucia Țibuleac aflată în compania pianistei Doina Micu.

Două au fost, firește, punctele de atracție ale programului primei părți: selecția repertorială de o excepțională ținută și numele bun pe care cei doi interpreți l-au dobîndit în audiții anterioare, susținute în sala „Enescu" a Conservatorului bucureștean.

Prezentînd lucrări aparținînd unei extinse perioade istorice — de la dansurile medievale de curte, de la Orlando di Lasso și Bach, pînă la creațiile compozitorilor noștri contemporani, Mihai Moldovan și Liviu Glodeanu — cei doi interpreți, Voicu și Sorin Vasinca, au probat în primul rînd un discernămînt stilistic de calitate, întotdeauna sprijinit pe disponibilități instrumentale inteligent folosite. *Suita I-a* de Bach, *pentru violoncel solo*, a fost interpretată de Sorin Vasinca în transcripție la marimbafon, păstrînd în importantă măsură sensul original al partiturii; interiorizarea sentimentului bazat pe stilizarea dansului de epocă, a fost redată cu noblețe, utilizîndu-se o variație agogică funcțional subordonată frazei.

Am apreciat în egală măsură bogăția timbrală, mobilitatea tehnică și în special expresivă a flautistului Voicu Vasinca în lucrarea *Melopee* aparținînd compozitorului Liviu Glodeanu, este o creație de un autentic lirism, vibrantă în construcția ei — o fructuoasă reevaluare a unor practici muzicale specifice folclorului nostru.

Aceeași manieră novatoare în a aborda și utiliza sugestiile folclorice românești, am întîlnit-o și în lucrarea compozitorului Mihai Moldovan — *Cadența III, pentru flaut și percuție*, lucrare în care sobrietatea gestului creator nu estompează ci, din contra, osifică efuzia de lumină sonoră în adevăr eclatantă. Sînt particularități ale creației pe care cei doi interpreți — Voicu și Sorin Vasinca — nu numai că le-au intuit dar au găsit și mijloacele adecvate de a le pune în valoare.

Cea de a doua parte a concertului — recitalul sopranei Lucia Țibuleac — a adus la rampă o cîntăreață posedînd un material vocal de foarte bună calitate, cîntăreață aflată în plin proces de diferențiere, de subtilizare a resurselor sale vocale. Important și semnificativ în același timp mi se pare faptul că interpreta a știut să se adreseze unui repertoriu bine adaptat vocii, momentului actual al evoluției sale.

Liedurile și ciclurile de cîntece aparținînd lui Maurice Ravel, Wolf Ferrari, Gianandrea Gavazzeni, Claude Arrieu și Valentin Gheorghiu, sînt piese ce conturează un discret univers liric, populat fie cu scene de gen de un pitoresc pronunțat fie de o vibrație poetică, discretă, de factură neoclasică. Și consider că intuind această problematică a repertoriului, soprana Lucia Țibuleac caută cu luciditate, cu stăruință — în momentul de față — complexul de mijloace menit s-o slujească în continuare. Este important de reținut că simțul muzical poetic al frazei, simț pe care interpreta îl deține în mod cert, constituie în cazul de față, un coordonator prețios al muncii cîntăreței.

Tocmai acest univers muzical poetic al pieselor a căutat să-l reliefeze, în susținerea ei, și pianista Doina Micu, o interpretă de reală sensibilitate și discreție.

D. A.

Orchestra de cameră a Filarmonicii „Banatul"

Orchestra de cameră a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara a prezentat, sub bagheta dirijorului Remus Georgescu, mai multe *concerti grossi*.

Din cele 12 concerte de acest gen scrise de Corelli, a fost cîntat cel în *Fa major*. A fost bine evidențiată expresivitatea intensă a muzicii, plenitudinea orchestrației (deși limitată numai la coarde) în ciuda caracterului, pe alocuri, mai puțin nutrit al execuției.

În *Concertino no. 5. în mi bemol major* de Pergolesi, dirijorul a lăsat vocile să cînte fluent și *affettuoso*, în stilul oarecum de „bel-canto", stilul compozitorului care avea să dea la iveală cunoscuta operă bufă *La serva padrona*.

În partea lentă a *Concertului grosso* de Vivaldi, dar mai ales de-a lungul întregului *Concert pentru violoncel și orchestră în si minor* de același compozitor, am apreciat remarcabilele însușiri artistice ale solistei, violoncelista Alexandra Guțu: justețea, căldura și amploarea tonului care răzbate cu putere, vibrato-ul său expresiv precum și precizia execuției în pasajele repezi; și încă ceva: emoționalitatea cu care colorează ceea ce cîntă. Interpreta s-ar cere pusă mai bine în valoare, programată cu consecvență, la noi și peste hotare.

În *Concerto grosso no. 6. în Sol major* de Haendel, orchestra a cîntat cu nota de gravitate cerută *Largo* inițial; viorile au vădit o exemplară coeziune, marcînd bine tempo-ul, chiar prea mult, în acel dans cu caracter pastoral în măsură ternară (musette).

Orchestra este pe cale de a-și desăvîrși omogenitatea. Își va contura treptat, cît mai precis, sensul comun în ceea ce privește stilul interpretărilor.

Se cuvine însă citat grupul concertino în care s-au înscris cu roluri solistice violoniștii Ștefan Stanciu, Alfons Vezoc, Ferdinand Perner și Mircea Maximilian, Alla Popa (clavecin) și, bineînțeles, Akexandra Guțu (violoncel). Mai multă precizie în atacul sincron cu orchestră al clavecinistei (care pe de-o-parte anticipa începuturile de frază, după cum dorea, probabil, să aibă și ultimul cuvînt în încheierile mișcărilor) nu va fi decît în avantajul formației.

Cu acest prilej am urmărit și suita *Codex Caioni* de Doru Popovici. Am reascultat cu plăcere această succesiune de teme populare românești redate în versiunea contemporană (armonie și orchestrație) a compozitorului.

În *Preludiu*, intrările succesive ale vocilor, în vreme ce coardele grave țineau o pedală fermă, au adus diversificarea discursului muzical. Frumos, cu finețe a fost redat de orchestră cîntecul liric din *Elegie* îmbogățit de autor; în acea rondă a *Jocului de copii*, micile surprize armonice ne-au satisfăcut. După *Cîntarea Voevodesei Lupu*, redată solemn și cu interiorizare, românescul *Dans zglobiu* cîntat în surdină, cu contraste de mișcare bine dozate de dirijor, a făcut suitei o încheiere luminoasă.

Remus Georgescu, ale cărui însușiri dirijorale le-am relevat cu mulți ani în urmă, este un muzician talentat și pregătit. El și-a impus cu elocință intențiile interpretative, bine cîntărite, reliefînd totdeauna tîlcurile partiturilor prezentate.

Gesturile sale dirijorale largi sînt totdeauna „la subiect". I-am sugera totuși o reducere a acelor... plutiri ale brațelor ce rămîn deseori în aer ca niște aripi. Cu deosebire în finalul mișcărilor, al lucrărilor, ele se cer închise prompt și conclusiv. Brațele sale se repliau abia după ce bucata lua sfîrșit...

J.-V. P.

Recital instrumental

Recitalul studențesc din seara zilei de 2 decembrie a reunit două dintre talentele reale ale catedrei de coarde: violonistul Alexandru Gavrilovici și violistul Vladimir Mendelsohn.

Primul, student în anul V în clasa lectorului Varujan Cozighian, a avut în program: *Partita în si minor* pentru vioară solo de Bach, (primele patru părți), *Tzigane* de Ravel și *Sonatina* de T. Olah. La pian și-a dat concursul asistenta Miorella Bobescu.

Am remarcat sunetul plin, viguros, intonația justă, o frazare bine gîndită, dovedind maturitate în conducerea liniei melodice, stăpînire și degajare în mînuirea tehnică a instrumentului (ceea ce la studentul Gavrilovici înseamnă un progres). Se mai menține încă o insuficientă atenție la dozajul sunetului și al vibratoului, ducînd uneori la asprimi și exagerări nefirești. *Allemanda* din *Partita* de Bach a fost cîntată prea liber, în dauna valorilor, ducînd astfel la modificări în ritmică. Stăpînirea scenică de care a dat dovadă în *Tzigane* de Ravel (cu toată nervozitatea evidentă) și alura strălucitoare cu care au fost abordate pasajele de virtuozitate, ne îndreptățesc să credem, însă, că ne aflăm în fața unui tînăr studios, bine pregătit, înzestrat cu calități solistice și susceptibil de progres în continuare.

Ca întotdeauna aportul pianistei Miorella Bobescu a fost convingător și s-a îmbinat armonios cu stilul violonistului. Sensibilitatea muzicală și sonoritatea catifelată a pianistei au contribuit la crearea unei atmosfere artistice de bună calitate.

Violistul Vladimir Mendelsohn, student în anul IV, la clasa prof. Alexandru Rădulescu, a prezentat publicului (din păcate, mult prea restrîns) *Sonata în fa minor* de Brahms, *Märchenbilder* de Schumann și *Sonata* de Hindemith. Înzestrat cu deosebite aptitudini tehnice și expresive, studentul a demonstrat în interpretarea sa o cultură muzicală serioasă, intuind caracterul fiecărei piese în parte, într-un stil avîntat și impetuos.

Pianista Floricica Popescu, un temperament echilibrat, mai reținut în cîntat, fără a fi însă lipsit de sensibilitate muzicală, s-a reliefat mai puțin intens pe planul trăirii afective. Fuziunea în interpretarea celor doi parteneri nu s-a realizat integral și din cauza unei anumite dezordini în expunerea muzicală a violistului ca și în ținuta sa scenică, lucru care ar trebui să-i preocupe mai mult atenția.

Țin să subliniez, în încheiere, buna impresie pe care a lăsat-o apariția celor doi studenți în acest recital, demonstrînd nivelul artistic ridicat, la care profesorii din Conservator îi prezintă pe studenții cu evidente posibilități de progres.

VICTORIA BAȘTA

„Musicalul", un gen în ascensiune

Consemnam, acum un an, apariţia primelor spectacole de musical românesc, apreciind favorabil această orientare a teatrelor lirice şi de proză spre un gen aflat în prezent în atenţia publicului de pretutindeni. Sîntem încă în perioada de căutări, nu numai pentru argumentele dramatice, ci şi pentru cele mai izbutite formule muzicale. Desigur, pînă la apariţia unor spectacole pe deplin corespunzătoare genului, experienţele necesare se cuvin semnalate.

Deşi prin formaţie o scenă de divertisment, Teatrul muzical satiric „Constantin Tănase" încearcă o asemenea experienţă, după cîteva comedii muzicale anterioare („Cafeaua cu lapte de adio", „Bimbirică" etc.). Temerară alegerea acestui prim musical al Teatrului — o versiune de tragicomedie muzicală a cunoscutului roman *Groapa* de Eugen Barbu. Aparţine criticii teatrale misiunea de a analiza în amănunt modul în care s-a operat „transplantul" dramatic, ce s-a păstrat şi ce s-a omis, ce este fidel subiectului inspirator şi ce este licenţă. Neîndoios, realizatorul spectacolului, regizorul Nicolae Dinescu, a dorit să exprime cît mai veridic acea lume a „lumpenului" cum o denumea Eugen Barbu. În afara textului construit după cerinţele estradei, elementul de continuitate este însă dat de muzică. Aici, Radu Şerban reuşeşte fără nici o ezitare să construiască o ambianţă sonoră de mare expresivitate. Apelînd la tehnica scriiturii ritmice cu diverse maniere a formulelor (de la cele ale dansului popular şi dansului de mahala, pînă la cele aparţinînd jazului), compozitorul urmăreşte o acţiune muzicală continuă, pe care se aplică asemenea unor „colaje" momentele de relief. Acestea, slujind argumentul teatral, se detaşează totodată prin tehnica de „stop-cadru" a cîntecelor solistice sau cea de „panoramizare" în secvenţele de acţiune dramatică. Ariile aparţin portretizării psihologice, cu o subtilă simbioză între romanţa de mahala *(Cîntecul Didinei,* demn de pana lui Paul Constantinescu), cîntecul de lume *(Soloul lui Paraschiv)* şi cîntecul expresionist (mai ales solourile lui Oacă). Dintre aceste pagini solistice se mai detaşează, cutremurătoare, muzica „spusă" de un maestru al genului, Fărîmiţă Lambru, în care găsim parcă cel mai impresionant realizată poezia sumbră a mahalalei Bucureştiului de altă dată. Pentru comentarea acţiunii, Radu Şerban scrie recitative de grup, interpretate de un mic cor al gunoiereselor, inedită ipostază a corului antic, în care intonaţiile de bocet sînt frecvente, dînd o tentă umbrită finalităţii dramei. Nu trebuie să uităm, din complexitatea desfăşurării muzicale multicolorul mozaic al bîlciului, al petrecerii de la „Balul angrosiştilor" sau al nunţii, sau ilustraţia sonoră a furtului de cai din prima parte a spectacolului. Radu Şerban, după o îndelungată activitate creatoare dedicată miniaturii muzicale, deseori remarcată ca o reuşită a şlagărului românesc, semnează acum o partitură ce dovedeşte că posedă pe deplin virtuţile unui compozitor de spectacol muzical.

Execuţia, excelentă pentru formaţia condusă de Gellu Solomonescu, este desigur diferenţiată în prezenţele actoriceşti. Se detaşează, de ansamblu, nuanţarea nostalgică a lui Ion Dichiseanu, verva dramatică a lui Nicu Constantin. Urmărind bogatele sugestii muzicale, Sandu Feyer şi Adriana Dumitrescu schiţează o coregrafie spectaculoasă, poate nu întotdeauna stilistic adecvată, dar desigur fidelă teatrului de revistă. Dacă privind în ansamblu spectacolul putem avea unele rezerve pentru versiunea teatral-divertizantă a acestei tragedii care este *Groapa* lui Eugen Barbu, contribuţia muzicii, a interpretării sonore a acţiunii, se ridică la nivelul dorit pentru un *musical.* Este o reuşită care iese din şirul experienţelor, demonstrîndu-ne că se poate crede în viitorul *musicalului* românesc.

GR. C.

Seară de romanţe

Universitatea populară Bucureşti a organizat la „Dalles", în cadrul clubului „Femeia secolului XX", o *Seară de romanţe* cu participarea cîntăreţei Mia Barbu şi a actorilor Adela Mărculescu, Nicolae Brancomir şi Dinu Ianculescu.

Manifestarea a debutat cu un „cuvînt înainte" rostit de Mircea M. Ştefănescu, referitor la apariţia în cadrul Editurii Muzicale a Uniunii compozitorilor a unei culegeri intitulată *150 de romanţe,* semnată de Mia Barbu. Majoritatea romanţelor selecţionate în această culegere, aşa cum se exprimă Academicianul Victor Eftimiu în prefaţa volumului, sînt *„scrise pe cuvintele scriitorilor noştri, eternizînd prin vraja tiparului, muzica sentimentală, iubirea tinerească, extazul şi melancolia, fiind evocate cu înduioşare de oamenii mai în vîrstă, în amintirea plină de nostalgie a trecutului lor. Începînd cu textele unor mari poeţi ca Eminescu, Alecsandri, Coşbuc, Goga, apoi ale popularului căpitan Carol Scrob — care era în vogă în societatea bucureşteană de la finele secolului trecut şi primit solemn, aşternîndu-i-se covoare roşii pe treptele pe care urma să calce —, şirul continuă cu alţi stihuitori ai noştri pe muzici scrise, la îndemîna tuturor sufletelor, de diverşi compozitori-amatori (ca celebrul mecenat şi executant al propriilor sale compoziţii, brăileanul Iorgu Cavadia) sau profesionişti ca Ionel Băjescu-Oardă, Ionel Fernic, Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, N. Kirculescu, H. Mălineanu şi alţii".*

Mia Barbu cîntînd apoi romanţele *E prea tîrziu, Crizanteme, Destăinuirea, N-ai să ştii niciodată, De ţi-am greşit îţi cer iertare, Drogoste, buruiană rea,*

De ce nu-mi vii, a izbutit în interpretare să se apropie de stilul cameral al liedului, dovedind temperament, căldură și sensibilitate.

Am remarcat multă fantezie în aranjamentele pentru pian efectuate de către profesorul Dan Ștefănică, care, susținînd partea de acompaniament la pian cu multă finețe, s-a dovedit un excelent partener.

În continuare, actorii citați au recitat texte din volumul de romanțe menționat: *Mama, Vezi rîndunelele se duc, Dorurile mele, Crizanteme* și *Liniște*, pe versurile lui Victor Eftimiu, *Îți mai aduci aminte Doamnă* de Cincinat Pavelescu, *Steluța, Aș vrea să-ți spui, La noi* și *Dor pribeag*.

A fost o reușită seară de poezie și muzică, ce ne-a făcut să simțim că romanța, care a cunoscut de-a lungul anilor o răspîndire largă în rîndul melomanilor, poate fi un gen poetic și muzical cu deosebite valențe expresive ce-și păstrează tinerețea și prospețimea.

C. RĂSVAN

Corul Filarmonicii de Stat „Oltenia"

În concertul bucureștean de la Ateneu, corul Filarmonicii de stat „Oltenia" ne-a prezentat realizările etapei recente, în care se află după un șir de ani de muncă dedicată acumulării de cunoștințe profesionale de bază (germenii formației alcătuiau un cor de amatori) precum și lărgirii repertoriului. Constituind un bun cîștigat în urma unei pregătiri asidue, „concertele *à cappella* — o nouă etapă interpretativă a formației, prin problematica ce o angrenează și răspunderea față de această problematică pe care o poartă deopotrivă dirijorul și membrii ei, evidențiază faptul că corala craioveană a devenit un ansamblu cu deosebită forță expresivă, capabil de a sădi în sufletele auditoriului impresii trainice.

Programul prezentat a reunit lucrări corale clasice din patrimoniul creației românești și universale precum și lucrări aparținînd compozitorilor români contemporani. Evidențiem spiritul selectiv al dirijorului Alexandru Racu care a alcătuit un program care să cuprindă piesele *Mama* de Ion Chirescu, *Oltenească* de Mihail Bîrcă (prima audiție), *Hai mîndră* de Alexandru Pașcanu, *Miorița* de Paul Constantinescu, *În temeiul codrului* de Dumitru Botez, *Frunzulița bradului* de Mircea Neagu (primă audiție), *Alunelul oltenesc* de Nicolae Lungu, *Pastel* de Teodor Bratu, *La toamnă recruții pleacă* de Constantin Palade și *Limba noastră* de Doru Popovici. Inspirația de natură folclorică cu cele mai variate disponibilități expresive, concertistice chiar, ale acestor piese, conținutul lor profund patriotic, dificultățile de interpretare nu ușor de depășit, spiritul polifonic sau armonic care solicită intens formația, toate acestea constituie certitudini ce au fost rezolvate cu supleță de către corala craioveană.

Am apreciat dăruirea profesională a dirijorului, certele sale calități pedagogice și interpretative. Beneficiind de cultură muzicală (Alexandru Racu s-a manifestat și în domeniul compoziției) de o bună pregătire dirijorală dobîndită la clasa de dirijat a maestrului Dumitru Botez, tînărul dirijor se poate mîndri cu o carte „de vechime" de peste 12 ani în fruntea formațiilor corale de amatori. Gestica sobră, pusă în slujba reliefului muzical prezentat, reflectă o gîndire logică, supusă realității muzicale concrete, eficientă în cele mai dificile „puncte" interpretative.

Interpretarea baladei *Miorița* de Paul Constantinescu — sinteză a celor mai prețioase valențe ale genului epic și liric, a evidențiat o omogenizare ireproșabilă de partide și de ansamblu.

Partea a doua a concertului a cuprins piese din repertoriul clasic universal: *Eu voi tăcea* de Gesualdo da Venosa, *Con voce dai sospiri interrotta* de Orazio Vecchi (în primă audiție), un cor din *Rosamunda* de Franz Schubert și *Cetatea-n ruine* de Taneev. O primă audiție *Bată-te focu norocu* de Iancu Dumitrescu ne-a prezentat o piesă de folclor imaginar cu intenții componistice ce se cer continuate de autor. Un cîntec bitonal de Charles Yves și un cîntec popular american, lucrări care au completat programul, au scos în evidență o anumită lipsă de experiență a formației în interpretarea unor piese de factură mai modernă, obiectiv ce va sta în fața dirijorului în prim planul preocupărilor viitoare.

În deschiderea concertului am ascultat *Acest pămînt* de Gh. Dumitrescu, *Ne cheamă țara* de S. Sarchizov și *Te slăvim partid al vieții* de D. Stancu, trei inspirate lucrări mobilizatoare, imnuri de slavă pline de substanță muzicală și mesaj patriotic.

Concertul formației craiovene, primă apariție concertistică pe scena capitalei, a constituit un eveniment pentru publicul bucureștean impresiile lăsate atît pentru pregătirea profesională cît și pentru rezultatul estetic-concret fiind excelente. Veritabil tur de forță — numai bogăția de lucrări românești prezente în program poate constitui o mărturie în acest sens — acest concert este o dovadă a frumoaselor realizări obținute pînă în prezent de ansamblu. Așteptăm formația craioveană, în ipostaze asemănătoare, cu certitudinea unor frumoase rezultate promise.

ANTON DOGARU

Festivalul de operetă „N. Leonard"

Cîte o surpriză bate mereu la ușă, în arta spectacolului de la noi. Ultima din surprizele acestea a fost Festivalul național de operetă, organizat la Galați cu prilejul aniversării a cincisprezece ani de existență a Teatrului Muzical din oraș.

În teatrul muzical românesc, cu o bogată și variată activitate de aproape un secol, opereta a însemnat un popas plin de interes. În limitele lui oarecum îngrădite și de o respirație mai scurtă, genul s-a bucurat de o largă popularitate în categoriile cele mai diverse ale publicului. Pentru mulți

cîntăreți și actori români din trecut, opereta a fost un prilej binevenit de exercitare a expresiei artistice și de căutare a unui mod nou de comunicare cu spectatorii.

Dintre toți, N. Leonard a conferit operetei o strălucire cu totul particulară, ridicînd-o pe culmi care nu sînt atinse decît rareori în istoria teatrului muzical. Talentul său fierbinte, colorat și tineresc în cele mai intense registre ale lui, vocea cu suavități și moliciuni de mătase, mlădiată în legănarea valsului și în tonul de confesiune al romanței, i-au adus, pe bună dreptate, titlul de „prinț al operetei", perpetuat pînă în zilele noastre.

Leonard s-a născut la Galați și, în memoria lui, a exemplului său de dăruire în slujba teatrului muzical românesc, orașul acesta — al siderurgiei și al unui ritm din ce în ce mai alert de înnoire urbanistică, în care arta și aspectele variate ale culturii află un ecou tot mai vast — a organizat, la sfîrșitul anului 1971, un festival național de operetă, purtînd numele marelui nostru tenor.

Teatrul Muzical local, cunoscut mai de mult, datorită turneelor sale, de către un public numeros din capitală și provincie, a creat prin artiștii săi, capabili de frumoase realizări în operă și operetă, pînă și o mică tradiție gălățeană a operetei.

Scopul festivalului, patronat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, este de a stimula expresia multicoloră a unui gen îndrăgit de public, îngăduind, de la un an la altul, formularea unor comparații și aprecieri critice asupra activității, a repertoriului și a nivelului ansamblurilor muzicale, care au înscris în preocupările lor opereta românească și cea mondială.

Prin ingenuitate, prin sinceritate și — în interpretarea artiștilor noștri — de multe ori printr-un ton inedit, genul a demonstrat, în cele cinci seri de festival, că nu și-a secătuit viața în teatrul de azi, fiind în stare să sugereze feerii noi, datorate montărilor adecvate, coregrafiilor inventive și unor bune, îngrijite interpretări muzicale.

La prima ediție a Festivalului național de operetă de la Galați — care își propune să cuprindă, în viitoarele ediții, *toate* teatrele muzicale din țară — au participat, în afara teatrului-gazdă (cu *Farmecul unui vals* de Oscar Strauss și *Floarea din Hawai* de Paul Abraham), Teatrul Liric din Constanța (cu *O noapte la Veneția* de Johann Strauss), Teatrul Muzical din Brașov (cu *Secretul lui Marco Polo* de Fr. Lopéz) și Opera de stat din Iași (cu *My Fair Lady* de Fr. Loewe).

Spectacolele, urmărite de un public numeros, au marcat cîteva deosebiri stilistice în concepțiile de prezentare a operetei și musicalului pe scenele de azi, deosebiri care au sugerat de pe acum posibilitatea binevenită a emulației în cadrul festivalului de la Galați. Acesta propune colectivelor muzicale din țară un prilej periodic de a-și confrunta progresul realizat, o dată cu poziția adoptată față de unul din aspectele cu mare audiență în mase ale culturii muzicale și teatrele românești.

GEORGE SBÂRCEA

Corul căminului cultural din Leordeni

Înființat în anul 1901, corul sătesc al Căminului Cultural din Leordeni Argeș a fost sărbătorit, în luna decembrie a anului trecut, cu prilejul împlinirii a 70 de ani.

Începuturile activității acestei formații sînt legate de activitatea inițiatorului ei învățătorul Ion Diaconescu. Între anii 1910 și 1918, activitatea de îndrumare a corului a fost preluată de învățătorul Ion Chiribelea, căruia i-a urmat învățătorul Alexandru Ciucă. Începînd din anul 1920, cînd se înființează la Leordeni Societatea Culturală „Înfrățirea", activitatea corală va cunoaște un reviriment deosebit datorită îndrumării artistice pe care o acordau periodic eminenții muzicieni D. G. Kiriac, D. Elinescu și George Folescu. În anul 1922, corul participă la „Sărbătorile Astrei" din Sibiu unde va fi apreciat în mod deosebit. În 1924 participă la o șezătoare organizată la București, în sala „Liedertafel", de către Nicolae Iorga. Tot la București, va prezenta, în anul 1925, o nuntă țărănească tradițională specifică ținuturilor argeșene, iar un an mai tîrziu, în cadrul unui spectacol omagial dedicat lui D. G. Kiriac, va interpreta cîteva lucrări ale acestui mare precursor al muzicii noastre corale.

An de an, în luna septembrie, corul din Leordeni va fi prezent, în comună, la tradiționalele sărbători ale culesului viilor. În anul 1936, sub conducerea dirijorului Nicolae Moșoianu, participă la inaugurarea Căminului Cultural din comună. În anul 1943, cînd în fruntea formației se afla dirijorul Nicolae Nicolescu, Corul ocupă locul I la Pitești și Craiova în întrecerea dintre formațiile din Muntenia, iar în Capitală face mai multe înregistrări pentru emisiunile radiofonice. Începînd din anul 1950 formația va fi prezentă la toate concursurile republicane ale artiștilor amatori. În anul 1959 conducerea artistică va fi preluată de către profesorul Emanoil Popescu. Între anii 1962—1963, corul va fi îndrumat de profesorul Dumitru Croitoru, iar între anii 1964—1967, medicul Alexandru Movilescu va îmbunătăți repertoriul prin introducerea unor lucrări cum sînt corurile din Opera *Mireasa vîndută* de Smetana și din opereta *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, *Mărăcinul* de Ion Dumitrescu. Tot în această perioadă, împreună cu corurile din Călimănești, Dobrești, Topoloveni, Muncitoarea, interpretează cîntecul *Glorios Partid* de Mircea Neagu în întîmpinarea Secretarului General al P.C.R., cu ocazia vizitei întreprinse de conducerea de partid și de stat în județul Argeș.

Anul 1968, an care definește începutul unei perioade de certă afirmare a Corului Căminului Cultural din Leordeni, coincide cu preluarea „ștafetei" dirijorale de către Ion Ionescu, actualul conducător al formației, neobosit animator al vieții corale din județul Argeș. Un an mai tîrziu, Corul din Leordeni va cuceri premiul I și titlul de laureat pe țară al formațiilor căminelor culturale. În vara anului 1970 va face o vizită, în vederea unor schimburi de opinii artistice, Corului Căminului Cultural din Ardusat, cu

care va lega o trainică prietenie. La acest concert, în program au figurat *Balada soarelui* de Gheorghe Dumitrescu, (lucrare de factură componistică complexă) lucrări de Orlando di Lasso, *Te cînt Partid* de M. Neagu, *Sus inima Române* de N. Oancea, *Frumoasă țară, dulce Românie* de I. D. Chirescu, *Vatră de mîndri eroi* de Gheorghe Bazavan ș.a. În 1971, Corul din Leordeni participă la Concursul „Cîntare Patriei"; la Concursul „Omagiu Partidului" va dobîndi locul I pe județ, premiul special al Uniunii compozitorilor și titlul de laureat pe țară în faza finală de la Craiova.

Cei prezenți la sărbătorirea Corului din Leordeni, din rîndul cărora n-au lipsit compozitorii: D. D. Botez, M. Neagu, Gh. Bazavan, L. Paceag, tovarășul Gheorghe Năstase, Prim secretar al Comitetului județean Argeș, un fervent sprijinitor al artei muzicale, am fost martorii unui vibrant concert jubiliar oferit de cei peste 100 de coriști, care au interpretat cu emoția firească a momentului, lucrări de D.G. Kiriac, N. Oancea, Gh. Bazavan, M. Neagu ș.a. Întorcîndu-le vizita, coriștii din Ardusat-Maramureș sub conducerea inimosului lor dirijor Valentin Băinţan, au oferit leordenenilor, pe lîngă numeroase daruri din bogatul folclor artizanal oșenesc, un buchet de melodii aparținînd compozitorilor C. Arvinte, D. Stelian, L. Paceag, L. Borlan și A. Cruceană, într-o înaripată interpretare, întregul program încheindu-se cu o vibrantă redare a lucrărilor *Trei culori* de Ciprian Porumbescu și *Glorios Partid* de M. Neagu, de către cele două coruri cărora li s-a alăturat, spontan, întreaga asistență.

La sfîrșit, în aplauzele generale au fost citite slove de mulțumire și recunoștință din telegrama adresată C.C. al P.C.R., tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Această succintă creionare a celor șapte decenii de muncă artistică, desfășurată neîntrerupt, cu pasiune și dăruire, de către o formație corală sătească fruntașă, autorul acestor rînduri, prezent și el la acest jubileu, le-a așternut pe hîrtie, în semn de omagiu adus Corului din Leordeni, emoționat de dragostea manifestată față de arta noastră corală, seculară, față de munca desfășurată cu consecvență în scopul educației spirituale a maselor.

CONSTANTIN RĂSVAN

Ionel Dumitru

Despre tubă, acest contrabas al alămurilor, cu sunetele sale grave, puternice, sumbre, desigur greoaie, nu se poate spune că este un instrument concertistic. Se pretează adesea în orchestră la acompaniament, cu efecte minunate în notele lung ținute datorită sonorităților sale viguroase care sprijină puternic contrabasul. Sunetele sale pot avea deseori, un caracter nobil, dramatic și evocator, dar ne-am putea aștepta mai puțin la triluri și sunete staccato, ori la pasaje rapide, executate de tubă.

Cu toate acestea, realizările tubistului Ionel Dumitru, reprezintă un caz cu totul excepțional, demn de a fi relevat. El a studiat la Conservatorul din București cu Alfonso Castaldi și Ioan Chirescu. Dar educația instrumentală și-a făcut-o, se poate spune, singur. E un autodidact. A cîntat între 1927 și 1943 în cadrul orchestrei Armatei ; după care a fost, pînă în 1967, solist tubist al Filarmonicii „George Enescu". Pasionat pentru instrumentul său, după ce i-a descoperit tainele, s-a străduit să-i valorifice la maximum toate posibilitățile de expresie pe care putea să i le ofere. A reușit astfel, să prelucreze și să execute în condiții strălucite, piese de neconceput pentru acest instrument. Un *Largo* de Händel, sau chiar un *Allegro* de Vivaldi, sînt desigur realizabile și la tubă. Dar redarea *Capriciului al 24-lea* de Paganini de pildă, cu variațiile sale uluitoare, reprezintă, indiscutabil, un adevărat tur de forță. Am ascultat o seamă de piese muzicale interpretate la tubă de Ionel Dumitru. Ne-a impresionat nu numai mișcarea și ritmul specific imprimate unor piese dansante cum ar fi *Mazurka* de Wieniavski, *Polca* de Lebrun sau *Lebăda* de Saint-Saëns, dar și acele elemente de virtuozitate care reprezintă cuceriri de seamă la acest instrument, ca de pildă dubla staccatură și sextoletele redate foarte distinct. Interpretul realizează de asemenea un cînt armonic cu sunete duble și triple, precum și elemente de coloratură nebănuite. Există apoi cîntul său vibrat, în *piano*, care este emoționant de frumos, părînd al unui corn în surdină ori al unui violoncel.

Să mai arătăm, în sfîrșit, că anumite pasaje cromatice sînt executate cu o acurateță ireproșabilă, precum și faptul că de-a lungul celor patru octave, reprezentînd ambitusul instrumentului, interpretul se află egal de în largul său și că atît în registrul cel mai înalt cît și în cel mai grav, intonația sa este ireproșabilă, ceea ce nu e puțin lucru, fiind cunoscute dificultățile de execuție în aceste zone extreme.

Ionel Dumitru are peste o sută de transcrieri la tubă din literatura muzicală universală, la care vin să se adauge propriile sale compoziții — *Fantezia, Preludiu, Tuba diabolica, Humoresca, Concertul pentru tubă* ș.a. — în total, treizeci de lucrări a căror melodică plăcută este îmbinată în chip natural cu elementele de virtuozitate amintite.

Arta acestui remarcabil interpret a fost apreciată pretutindeni în cadrul turneelor Filarmonicii „George Enescu" peste hotare, cît și în concertele individuale pe care le-a dat la Kiev, Berlin, Varșovia, Lublin, Anvers etc.

Toți muzicienii care în trecere pe la noi l-au urmărit, au avut cuvinte calde de recunoaștere și prețuire a talentului lui Ionel Dumitru. Atestările autografe ale diferiților maeștri sînt superlative : *„Bravo Dumitru, un fenomeno !"* (Carlo Zecchi), *„Minunat tubist"* (John Barbirolli), *„Magnifică tuba, minunat artist și un virtuoz al acestui instrument, cum puțini pot fi auziți în lume"* (Jean Fournet), *„Un fenomen"* (Zubin Mehta), *„Artist și muzician unic și minunat ; toată admirația"* (Jean-Marie Auberson), *„Unul dintre cei mai mari ai lumii ; felicitări"* (William Revelli), *„Extraordinar artist, facilitatea sa e realmente uimitoare, tonul foarte frumos"* (Fritz Mahler). Anatol Fistoulari, Franz Kouvitschny, Antal Dorati, Theodor Vavaianis, Satanovski, David Oistrah și încă alții nu au decît cuvinte de laudă pentru arta tubistului nostru. Ionel Dumitru este și membru de onoare al Asociației internaționale a tubiștilor de la Montreal.

Casa poloneză *Nagranja Polska* a realizat un disc cu unele lucrări ale lui Ionel Dumitru ; de asemenea *Electrecord*, un mic disc, de altfel epuizat. Ar fi de dorit ca *Electrecord* să reediteze pe o scară mai largă acest disc de dimensiuni prea mici, completînd totul cu alte lucrări din bogatul repertoriu al interpretului. Ar fi de dorit, de asemenea, ca ARIA să caute a-l programa în concerte și peste hotare. Prestigiul artei interpretative românești nu va avea decît de cîștigat.

J.-V.P.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTE

Alfred Alessandrescu

Appartenant à la génération des musiciens ayant ouvert la voie de l'école moderne de composition roumaine, le compositeur et chef d'orchestre Alfred ALESSANDRESCU s'est dévoué de toute sa puissance créative au développement et à l'affirmation de cette école dans le contexte de la culture nationale.

Fort d'une solide formation profesionnelle lui assurant la connaissance des valeurs de la tradition en même temps que l'étendue d'un horizon orienté vers les sources roumaines, Alfred ALESSANDRESCU s'inscrit dans le paysage de la vie musicale du pays comme chef d'orchestre (se révélant non seulement un maître de la baguette mais encore un musicien sensible et compétent, au plus propre du terme), compositeur et pianiste, critique musical et musicologue. Autant de domaines auxquels le musicien et artiste Alfred ALESSANDRESCU aura apporté les fruits d'une expérience mûre et équilibrée.

Né à Bucarest le 2 août 1893, il suit les cours du *Conservatoire* de cette ville (1903—1911), ayant pour professeurs Dumitru G. KIRIAC (théorie-solfège, harmonie), Alfonso CASTALDI (harmonie, contrepoint, composition), Emilia SAEGIU (piano), Dimitrie DINICU (musique de chambre). Il se perfectionne à Paris (1913—1914 ; 1923—1924) comme élève de Vincent d'INDY (composition) et d'Auguste SÉRIEYX (musique grégorienne) à la *Schola Cantorum* et, en tant que simple auditeur (1913—1914), au *Conservatoire national de musique* où il étudie avec Paul VIDAL la composition. Parallèlement, il suit les cours de la Faculté de Droit de Paris (1913—1914).

De retour dans son pays, il déploie une intense activité musicale, en tant qu'interprète — pianiste de musique de chambre (1919—1945) —, créateur, chef d'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest (1921—1959), directeur d'orchestre (1926—1940), en même temps que sous-directeur (1926—1937) de la Philharmonie de Bucarest, professeur de théorie et solfège

(1932—1934), d'harmonie et contrepoint (1938—1939) au Conservatoire de Bucarest, directeur artistique de l'Orchestre Symphonique de la Radio-Bucarest (1933—1959), directeur musical (1933—1938, 1945—1947) de la Radio-diffusion roumaine.

Comme chef d'orchestre, il entreprend des tournées en France (1924, 1937, 1957) et en Allemagne (1937). Comme pianiste de musique de chambre, il accompagne les plus célèbres noms du monde musical : Enesco, Thibaud, Mainardi, Polak, Alma Moodie, le Quatuor „Rosé", etc.

Auteur d'articles, études, chroniques, comptes-rendus dans *Muzica, Muzică şi Poezie, Curierul muzical, Rampa, Studii de muzicologie, Contemporanul, Scînteia, România Liberă, Flacăra, Courrier musical* et *Le Ménéstrel* (Paris), *The Cheterian* (Londres), *Musical Courier* (New-York), *Il Pianoforte* (Torino), *Gazette de Prague,* etc. Il collabore, par des articles, à la publication des volumes *Muzica românească de azi (La musique roumaine d'aujourd'hui)* de Petre Nițulescu (1938) et *25 ani de muzică românească (25 années de musique roumaine)* (Soc. Comp. Roum., 1945), etc. Il donne de nombreux concerts-leçons et réalise un grand nombre d'émissions radiophoniques.

Il meurt à Bucarest le 18 février 1959.

C. DRĂGOI

Distinctions

Prix de conposition de la rév. *Musica* de Paris, (1911), II-e prix honorifique (1913) et I-er prix de composition (1916) *George Enescu,* chevalier de la Légion d'honneur française (1930), Ordre du Mérite Culturel I-re cl. (1940), Ordre du Travail II-e cl. (1953), Maître Emérite de l'Art (1954).

OEUVRES

Musique symphonique

Amurg de toamnă (Crépuscule d'automne), esquisse pour orch. à cordes, 1910, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Didon,* poème symphonique, 1911 ; *Fantaisie roumaine,* 1913 ; *Actéon,* poème symphonique, 1915, Bucarest, ESPLA, 1956.

Musique de chambre

Valse lente, pièce p. piano, 1910 ; *Sonate p. piano* et violon, I-re partie, 1914 ; *Adage p. 2 violons et piano,* 1916, Timişoara, Ed. Moravetz, 1924 ; *Pièce pour quatuor à cordes,* I-re partie, 1921.

Musique vocale

Sagesse, vers d'André Rivoire, 1910 ; *Aube,* vers de Madame Ed. Rostand, 1915 ; *Nuit d'automne,* vers d'Henry de Régnier, 1916 ; *Chanson triste,* vers de Tristan Klingsor, 1917 ; *Six mélodies,* sur vers de Hélène Vacaresco et Alfred de Musset, 1914—1917, Paris, Ed. Rouart et Lerolle, 1922.

Orchestrations et transcriptions : oeuvres de J. S. Bach. J. Brahms, J. Canteloube, P. I. Tchaïkowsky, G. Fr. Händel, P. V. Kulikov, V. Muradelli, G. Rossini, G. Verdi, M. Andreescu-Skeletty, M. Bârcă, T. Brediceanu, A. Castaldi, Ed. Caudella, I. D. Chirescu, M. Chiriac, S. Drăgoi, A. Eliade, G. Enescu, T. Flondor, D. G. Florescu, D. Gheciu, H. Jerea, N. Kirculescu, A. Mendelsohn, Iacob Mureşianu, I. N. Otescu, Z. Popescu, C. Popovici, L. Profeta, E. Roman, H. Schwartzmann, O. Varga, M. Vescan, A. Vieru.

Musicologie : Scrieri despre George Enescu (Ecrits sur George Enesco) dans STUDII DE MUZICOLOGIE, Bucarest, 1958, no. 9.

Traductions de livrets : Parsifal et *L'Or du Rhin* de Wagner, *Don Juan* de Mozart, *Thaïs* de Massenet. Il a revu les traductions de *Carmen* de Bizet, de *Traviata* et *d'Aida* de Verdi, de *Louise* de Charpentier.

Bibliografie

ALTMANN, W. *Tonkünstler-Lexikon,* Regensburg ; 1935 ; ANDREIS, Josip, *Muzička Enciklopedija,* vol. I, Zagreb, Izdanje i Naklada Jugoslavenskog Leksikograskog Zavoda, 1948 ; *Baker's Biographical Dictionary of Musicians,* New-York, 1940 ; COLBI, Otello, *Musicisti contemporanei,* Napoli, 1957 ; CARPI, A., *Musica e musicisti di Europa,* Milano, 1931 ; COSMA, Viorel, *Portrete de compozitori români. Alfred Alessandrescu,* dans GLASUL ARMATEI, Bucarest, 1946, 29 déc. ; DUMITRESCU, Ion, *Amintirea lui Alfred Alessandrescu* dans *GAZETA LITERARA,* Bucarest, 1959, 3 mars ; *Enciclopedia dello spettacolo,* vol. I, Rome, Casa Editrice le Maschere, 1954 ; EINSTEIN, Alfred, *Das neue Musiklexikon,* Berlin, Max Hesse Verlag, 1926 ; GATTI, Guido-BASSO, Alberto, *La musica. Dizionario I (A—K),* Torino, Unione Tipografico — Editrice Torinese, 1968 ; SBÂRCEA, George, *Alfred Alessandrescu,* dans Tribuna, Cluj, 1959, 24 févr. ; IVELA, A.L., *Dicţionar muzical ilustrat,* Bucarest, Ed. Universala Alcalay, 1927 ; MICHEL, François, *Encyclopédie de la musique,* vol. I, Paris, Fasquelle, 1958 ; MOSER, Hans Joachim, *Musiklexikon,* Hamburg, Musikverlag, Hans Sikorski, 1955 ; PREDESCU, Lucian, *Enciclopedia „Cugetarea",* Bucarest, Ed. „Cugetarea", 1940 ; RIEMANN, Hugo, *Musik-Lexikon,* Mainz, Ed. B. Schott, 1959 ; SCHÄFFER, Boguslav, *Leksykon Kompozytorow XX vieku,* Krakow, Ed. PWM, 1963 ; SEEGER, Horst, *Musiklexikon,* vol. I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966 ; SPERANTIA, Eugeniu, *Medalioane muzicale,* Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; SZABOLCSI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon,* vol. I, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965 ; THOMSON, Oscar, *International Cyclopedia of Music and Musicians,* New-York, 1939, TOMESCU, Vasile, *Alfred Alessandrescu,* Bucarest, Ed. Musicales, 1962.

La fiche de l'oeuvre a été extraite de COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon,* Bucarest, Ed. Musicales, 1970.

„Image et sens" par Pascal Bentoiu

C'est depuis le temps de ces anciens accouplements du mot avec la musique — dans des chansons comme *Mioritza* ou *Mihu Copilu* — que la pensée du musicien sur les significations de l'art dont il est le serviteur, est devenu une tradition. Exprimé dans le folklore sous la forme artistique d'une profession de foi, le penser musical roumain connaît à partir de l'affirmation de l'école nationale moderne des raisonnements aussi intéssants qu'originaux, des contributions critiques à l'explication de l'art des sons, des formulations d'idées militantes concernant le développement de la musique dans le sens d'un humanisme généreux. Ainsi, en notre siècle — par ailleurs si tourmenté aussi en ce qui concerne la destinée et l'évolution de la musique —, Enesco, Jora, Drăgoi, Cuclin, Brăiloiu, Alessandrescu ont-ils su apporter de précieux éclaircissements d'ordre théorique concordant d'une part avec l'activité personnelle de chacun et d'autre part avec celle du mouvement artistique national et universel d'ensemble.

Enesco, Drăgoi, Brăiloiu et Paul Constantinescu nous ont en effet légué une exégèse de la musique de grande noblesse, où celle-ci est envisagée en tant que forme suprême de la conscience sociale et individuelle, en tant qu' expression de la vie artistique propre à une nation, témoin de l'enrichissement spirituel de la société humaine ; Jora et Alessandrescu ont, de leur côté, soumis l'art musical contradictoire de l'entre-deux-guerres à un point de vue critique acéré, en même temps que Cuclin abordait avec témérité l'esthétique musicale au-delà des zones normales de l'investigation. D'autres compositeurs, tels que Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Doru Popovici, Aurel Stroe, engagés dans le processus d'épanouissement dynamique d'un art témoignant des vertus d'éducation sociale augmentées et de hautes envolées humaines et patriotiques, ont enrichi et continuent d'enrichir la pensée esthétique musicale roumaine de leur prestige de musiciens doués d'esprit d'investigation théorique.

Le XX-e siècle, on le sait, a produit et ne cesse de produire des confrontations d'expériences musicales, des dialoques d'opinions d'une intensité sans précédent. Qu'ils anticipent ou qu'ils préconisent le phénomène artistique concret, les manifestes esthétiques sont souvent en parfaite concordance avec la pratique musicale du compositeur en cause — comme c'est le cas des Schönberg, Bartok ou Boulez —; mais, tout aussi souvent — et, dans ce sens, Stravinsky en est révélateur —, la théorie différe sensiblement de la vérité artistique concrète. Quant à la musique contemporaine roumaine, c'est avec l'esprit de responsabilité qu' implique le développement de la culture socialiste sur de multiples plans, aussi bien qu' avec la volonté de maintenir le caractère spécifique de la tradition nationale en toute création et pensée musicale, que sont abordés les problèmes nouveaux tenant de la fonction expressive de la musique, du rapport entre son efficacité en tant que moyen d'éducation sociale et les lois objectives des renouvellements de langage actuels. Aussi, est-ce de pareils problèmes cardinaux — concernant l'aspect et la mission de la musique à nos jours — qui constituent le noyau du livre de Pascal Bentoiu, récemment paru aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs, sous le titre d'*Image et Sens*.

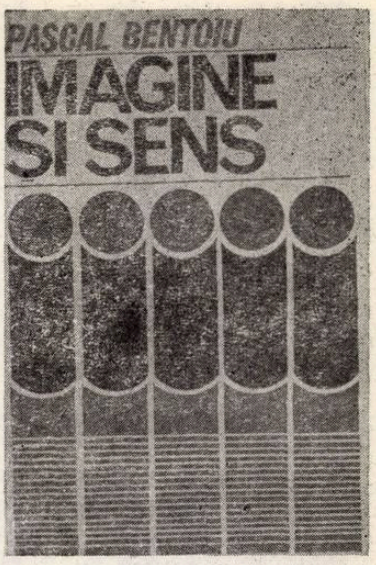
Compositeur de grande réputation, confirmée sur le plan universel, Bentoiu a exercé son discernement analytique par de remarquables études consacrées au sens expressif de la musique et à la structure du mélos populaire, qu'il a approfondis avec zèle pendant les années de sa formation artistique ; plus tard, se penchant sur l'art d'Enesco et de Jora, leur appliquant ses recherches, il s'en est initié lui-même avec la passion du disciple. Ces derniers temps enfin, dans un cycle de considérations théoriques éparses dans les pages de la revue „Luceafărul", Bentoiu se concentre sur des catégories fondamentales de l'univers musical. Marque de sa personnalité complexe, l'oeuvre de Bentoiu témoigne d'une sensibilité romantique de filiation éminescienne et énescienne, transfigurée musicalement en un esprit authentiquement moderne et lucidement équilibrée par des affinités avec l'humour moliéresque et la sagesse du drame shakespearien dont, d'ailleurs, il s'inspire : son puissant opéra *Hamlet*, tout dernièrement révélé au public roumain, confirme en effet que penseur et créateur de musique sont indissolublement liés par l'acte unique de sélection et d'invention que le compositeur en tant que tels accomplit. Dès lors, le volume d'essais d'esthétique musicale publié, oeuvre du penseur, nous apparaît — en une immédiate et directe contingence avec l'imposante composition musicale dont nous nous sommes occupés à une autre occasion — comme un éclaircissement, une confession, un plaidoyer convaincant, tant par la force des arguments qu'il apporte, que par le sceau prestigieux qu'il lui appose en créateur de musique.

On y trouve l'examen minutieux et dans l'esprit d'une logique impeccable, du rapport existant entre les catégories fondamentales de la pensée et de la sensibilité humaine d'une part, et les éléments de la musique d'autre

part. En secouant la poussière amassée sur des notions usées qui expriment la signification et la structure de la musique, en interrogeant avec exigence des termes qui ont pénétré de manière insolite dans l'espace de l'art sonore, Bentoiu propose des notions nouvelles, mieux adaptées au caractère spécifique de la musique ; ces notions, l'auteur cherche à les identifier avec des coordonnées de l'univers sonore, avec des phases du processus de création musicale, d'interprétation, de réception et d'appréciation du Beau musical. Soumettant à un examen rigoureusement scientifique et d'une parfaite compétence artistique les principes de la musique des dernières décennies et ces tendances-limites de l'abstractionnisme du langage musical, l'auteur révèle le caractère unilatéral du détachement de la musique des bases physiques, physiologiques, logiques et psychologiques de la perception du langage et — comme une conséquence — la non adhésion affective du public à l'égard de pareilles réalités artistiques.

Pour Pascal Bentoiu, vivre les beautés de l'art sonore, en un mot le phénomène musical pris sur le vif, signifie accomplir un acte de *transmission* de la pensée et des sentiments du créateur de musique, par l'intermédiaire de l'interprète, vers l'amateur d'art et, dans ce sens, *l'expression* acquiert une fonction proprement *créatrice*, elle constitue un attribut de la composition musicale, la *prémisse décisive* de toute interprétation, par laquelle s'accomplit la destinée d'éducation sociale de la musique. L'art des sons s'inscrit dans le temps physique, objectif, (d'où la nécessité de concordre avec les lois de l'acoustique) et engendre un temps subjectif (sa faculté de stimuler notre propre sensibilité musicale). C'est un produit intentionnel (délibéré, conscient), réalisé avec des moyens spécifiques et offrant l'aspect d'une cohésion interne découlant de lois propres élaborées historiquement (par rapport aux particularités nationales, individuelles et sociales).

C'est en partant de cette cohésion interne des sons que se réalise l'*image musicale*, la propre structure de l'art sonore ; envisagée comme un reflet dans l'esprit de l'auditeur, stimulé par l'apport du musicien (compositeur et interprète), l'image nous apparaît donc comme une *configuration*, comme une réalité artistique investie de signification, de *sens*. Aussi, la *structure* démontre-t-elle par conséquent le côté *objectif* de la musique, se révélant de la sorte *analytique*, alors que la configuration vise le *subjectif* et se transmet *synthétiquement*. Selon l'auteur, toute image musicale trouve sa raison d'être dans sa participation à un sens quelconque ; cette faculté de suggérer un sens est l'attribut de la configuration et non pas de la structure ; le sens, à son tour, engendre — en



tant que signification éthique et esthétique de la musique — le *style*. Aussi bien, le critère de jugement de l'oeuvre musicale demeure encore plus que son ordonnance interne, ou la beauté intrinsèque de ses élaborations sonores, le message humain de la musique.

Image et Sens est écrit avec une pensée vigoureuse, une conviction militante, un langage dont la précision est directement proportionnelle de la simplicité et du naturel. Se laissant lire avec un intérêt qui augmente au fur et à mesure que l'on approche de la fin, l'ouvrage de Bentoiu permet au lecteur — qu'il fût professionnel ou simple amateur de musique — de participer intensément au débat des problèmes abordés.

Il est certain que dans de nombreux endroits, nous aurions aimé que l'auteur fît preuve d'être plus *ad rem*, qu'il suggérât des éléments de référence connus ou inédits sur les tendances-limites qu'il examine, car, on sait, que les opinions des spécialistes et, dans une mesure plus réduite, celles des amateurs de musique — souvent à l'unisson quant aux aspects théoriques, „de principe", du développement de la musique moderne et contemporaine — se dissocient à l'infini lorsque le principe, la théorie sont mis en présence de la réalité artistique.

Stimulant la pensée du lecteur, non seulement en ce qui concerne la musique, mais le phénomène, plus vaste, de la culture artistique, le livre *Image et Sens*, plutôt rare dans la littérature de l'esthétique en général, constitue une oeuvre d'érudition en même temps qu'une, d'élaboration personnelle du penser musical contemporain, signifiant pour la musicologie roumaine une réalisation marquante et pour Pascal Bentoiu un nouvel et indiscutable accomplissement spirituel.

Dr. VASILE TOMESCU

„La mélodie chez Palestrina" par Liviu Comes

Au cours des dernières décennies, le public mélomane, par ailleurs nombreux, semble accueillir de plus en plus chaleureusement la musique de Palestrina. L'oeuvre de celui-ci, une des cîmes dominantes de l'époque d'or de la polyphonie, découvre un discours mélodique profond, étroitement lié à une haute science du contrepoint, en même temps qu'harmonieusement cristallin. On dirait d'un triomphe de la consonnance, parfaitement en accord avec la luminosité tonique de la peinture et de la sculpture dans ce „rinascimento" tellement humain.

Le livre de Liviu Comes — *Melodica palestriniană — (La mélodie chez Palestrina)* est dédié a l'ensorcellante, branche — la plus ensorcellante, peut-être — de tout le discours musical du grand créateur, qui n'a jamais cessé de vibrer en unisson avec l'âme de l'être humain. Dans sa préface l'auteur montre que *„par un ample traitement des aspects liés à la mélodie chez Palestrina, l'étude s'avérera utile tout premiérement pour une plus vaste connaissance du style"* de celui-ci. *En même temps dû à l'importance de la ligne mélodique dans la tessiture polyphonique, l'ouvrage peut servir aussi en tant qu'introduction au contrepoint palestrinien. Mais, outre son intérêt immédiat et restreint, l'ouvrage comprend encore une série d'implications qui ne laissent d'élargir la sphère de son contenu, en offrant des occasions de réflexions sur des problèmes généraux de l'art musical."*

Le passé est considéré d'un point de vue contemporain, et dans ce sens, le chapitre *„La signification du style palestrinien dans le contexte des recherches musicologiques du XX-e siècle"* nous semble des plus édifiants. Et combien émouvants les vers de Victor Hugo, dont la citation est si bien trouvée :

„...Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé dans vos mains...".

Dans son ample ouvrage, Liviu Comes rappelle que *la personnalité de Palestrina, en tant que représentant de son époque, a été comparée par Wölffin, au moyen d'un parallèle très serré, à celle de Michel-Ange. Les uns comparent l'art palestrinien à celui de l'école romaine de peinture et en particulier à celui de Raphaël.*

L'intérêt des musiciens du XX-e siècle pour la polyphonie vocale de la Renaissance, n'est guère l'oeuvre du hasard. La tessiture polyphonique toute en lignes, sans être déjà emprisonnée par ce rigide rôle fonctionnel tonal, la liberté du rythme du discours musical, que la tyrannie des barres de mesures n'engeôlait pas déjà, l'asymétrie structurale et l'ignorance de toute notion de reprise, allaient offrir aux musiciens contemporains de fécondes solutions pour le renouvellement d'un langage saturé d'harmonie tonale, de rythme métrique et de quadrature classique et romantique. Le XX-e siècle ressuscite l'art polyphonique des XV-e et XVI-e siècles, leur découvrant de nouvelles vertus. La musique sérielle dodécaphonique apporte une conception originale sur le rapports entre horizontal et vertical, et de la sorte occasionne un nouveau développement de la technique contrapuntique, que les exégètes du style mettent en directe relation avec les aspirations linéaires de la vieille polyphonie".

L'auteur indique ensuite la véritable place qu'occupe la mélodie parmi les coordonnées de style chez Palestrina et discute des sources, des problèmes de „cadre modal" des intervalles mélodiques, de la *„durée des sons"* — ce qui lui occasionne un vaste chapitre —, de l'organisation rythmique, de l'aspect morphologique.

La partie centrale du livre analyse minutieusement la configuration générale du discours mélodique chez Palestrina, son intégration dans la tessiture polyphonique, les formules mélodiques les plus caractéristiques, enfin *la structure en mosaïque de la polyphonie palestrinienne".*

Tout le livre est en fait un vaste théorème partant du mélos modal, pour arriver à une ample démonstration concernant la superposition d'„arcades sonores" et finissant, admirablement, sur le langage musical de Palestrina, conçu comme un tout unitaire, original, expressif et, par conséquent, pleinement convaincant. Attrayants aussi les détails - commentaires des broderies, de la formule *„cambiata"*, des notes

de passage, des ornements, des formules syncopées et complexes-, véritablement visionnaires, qui rendent net le chemin vers le baroque de Bach. Les exemples musicaux parfaitement bien choisis, offrent des sections de musique universelle où le style mélodique palestrinien est repris de manière créatrice par d'autres musiciens. Nous avons apprécié particulièrement bien l'analyse de la notion „linéaire-polyphonique" par opposition à celle „verticale-harmonique", et dans ce sens, les exemples pris à *Tristan* de Richard Wagner, aux *Préludes* de Debussy ou à certaines pièces pour piano de Schönberg nous paraissent éloquents.

Le livre de Liviu Comes qui n'est pas une simple recherche musicologique „muséale", mais une, profondément ancrée dans la spiritualité de notre monde contemporain — à quoi il convient d'ajouter ses corrélations avec la musique roumaine —, nous porte à conclure que nous nous trouvons devant un ouvrage de grand intérêt scientifique, traitant par ailleurs aussi une partie des problèmes de la technique du contrepoint après la deuxième guerre mondiale.

Evitant volontairement le style poétique, ce livre nous apporte la satisfaction de la sobriété, tout en pénétrant dans le fond des choses, en rappelant étrangement les madrigaux de l'auteur auxquels celui-ci applique de main de maître certains des principes qu'il a analysé multilatéralement. C'est dire que Liviu Comes a réalisé un ouvrage austère, mais non détaché de la tourmente humaine ; ce serait même une erreur que de l'interpréter autrement, car voici que le *motto* même qu'il place au frontispice du livre met en évidence avec prégnance — grâce aux paroles de Paul Dukas — ses intentions, en tant qu'auteur : expliquer — ce que d'ailleurs il a même réussi — comment et pourquoi Palestrina est si actuel de nos jours. C'est, dès lors, l'occasion de reprendre, pour finir, les mots du créateur de l'*Apprenti sorcier* au sujet du génie de Palestrina et de son oeuvre si profonde :

„En achevant une époque, il en inaugure une nouvelle, tout en contemplant simultanément le passé et l'avenir !"

DORU POPOVICI

DISQUES

Histoire de la musique universelle en exemples par Zeno Vancea

Il y a environ deux ans la Maison roumaine de Disque ELECTRECORD a pris l'initiative d'éditer une série de disques sous le titre : *Istoria muzicii universale în exemple (Histoire de la musique universelle en exemples).* Le but en était de mettre à la disposition de l'enseignement musical de tout degré aussi bien qu'à celle du grand public des mélomanes, des enregistrements de morceaux de musique représentatifs des différentes étapes de l'histoire millénaire de l'art musical, accompagnés d'explications compétentes, rédigées dans un style rigoureusement scientifique, sans laisser d'être néanmoins largement accessibles. Le professeur d'université Zeno Vancea, compositeur et musicologue marquant de la vie musicale roumaine, a été prié de s'occuper de la rédaction des cahiers d'explications annexes. Après l'établissement d'un plan définitif d'ensemble, couvrant toute la série, et après avoir, en même temps, fixé les thèmes de chaque disque, le Prof. Zeno Vancea s'est attelé à la redaction des premiers cahiers devant accompagner les disques, en donnant par ailleurs aussi des indications concernant le choix des enregistrements. L'opération devait susciter de nombreu-

ses difficultés de rédaction musicale à la Maison ELECTRECORD, notamment quant aux moyens les plus indiqués pour obtenir des exemples significatifs de l'étape de début de l'histoire de la musique. En fait, une partie des exemples ont été réalisés par les propres moyens de l'ELECTRECORD, alors que pour d'autres exemples, la Maison roumaine de Disques a dû faire appel au bienveillant concours d'organismes et d'institutions de l'étranger.

Ainsi, pour le *disque no. 1,* consacré à la période de l'Antiquité jusqu'à la fin du XVI-e siècle, des exemples de musique ancienne indienne et tibétaine ont été obtenus par la générosité de la Maison de Disques „Bärenreiter-Musicaphon" de Kassel (Allemagne-Ouest) qui les a extraits de la collection de disques UNESCO, éditée sous la griffe de cette firme par le Conseil International de la Musique. Le disque comprend, à côté des exemples que nous venons de mentionner, de vieilles chansons chinoises, japonaises, hébraïques, grecques, ainsi que des pièces de chant grégorien et byzantin, suivies d'autres, caractéristiques de l'époque de *l'Organum* et du *Faux Bourdon,* de l'époque des troubadours et des *minnesängers,* des exemples *d'Ars antiqua* et *d'Ars nova,* d'autres, enfin, témoignant des débuts de la musique vocale en Angleterre, de l'école musicale franco-flamande et, finalement, romaine (Vittoria et Palestrina). Ces enregistrements ont été réalisés avec le concours de la célèbre Chorale „Madrigal", sous la baguette de son chef, Marin Constantin, ainsi qu'avec celui de certains solistes de musique vocale et instrumentale de Bucarest.

Le disque no. 2 illustre, sur une de ses faces, la création vocale des

XVI-XVII-e siècles, tandis que l'autre est consacrée à la musique instrumentale de la même époque. C'est encore le même ensemble choral roumain de musique de chambre qui présente des pièces appartenant à des compositeurs italiens (Marenzio, Gesualdo, Monteverdi), allemands (Hassler, Schütz), anglais (Dowland, Gibbons), espagnols (Encina), roumains (Filothée). Les quelques exemples de musique ancienne polonaise et russe ont été obtenus par la bienveillance des Maisons de Disques de Varsovie et de Moscou. Quant à la musique instrumentale de l'étape considérée, l'illustration qu'on en fait ne tient nullement compte de l'ordre chronologique ou de l'appartenance ethnique des compositeurs choisis, mais seulement de créer — grâce au choix établi — une image générale apte de rendre le climat de la musique et de la technique instrumentale de la dite époque.

En effet, les matériaux sélectionnés devant offrir un tableau des principaux instruments d'époque (luth, orgue, clavecin, instruments à cordes), les exemples comprennent des pièces de Bakfark, G. Gabrieli, Lully, Corelli, dans l'interprétation de solistes roumains réputés.

Avec le *disque no. 3* nous arrivons à la musique instrumentale de la deuxième moitié du XVII-e siècle et au XVIII-e. Le cahier annexe traite des écoles d'Italie (Tartini, Scarlatti, Vinci, Locatelli, Vivaldi), d'Allemagne (Telemann, Stölzel), de France (Rameau, Leclair, Grétry), d'Angleterre, d'Espagne, du Portugal, des Pays Scandinaves, sans oublier l'oeuvre des compositeurs tchèques de l'école de Mannheim. On y évoque certains compositeurs de marque de l'époque, dont les créations sont caractérisées sommairement (Vivaldi, Scarlatti, Rameau, Telemann). Les solistes que l'on nous fait entendre sur le disque ont été choisis parmi les cîmes de l'art roumain de l'interprétation (Ştefan Ruha, violon ; Radu Aldulescu, violoncelle), aussi bien que parmi les plus célèbres de l'étranger (Aldo Ciccolini, piano ; Lola Bobescu, violon ; Conrad Klemm, flûte ; Semion Snitkovski, violon ; etc.).

Le disque no. 4, dont le thème — sur la première face — concerne le début de la musique d'opéra, poursuit le genre à partir du XVI-e siècle jusqu'au XVIII-e. Les exemples choisis nous apportent des illustrations *d'Euridice* de Caccini, *d'Orphée* de Monteverdi, *d'Armide* de Lully, *Didon et Aeneas* de Purcell, *La serva padrona* de Pergolesi, *Le devin du village* de Rousseau, *Beggar's opera* de Pepush, *Jules César* de Händel. L'interprétation en est assurée par de remarquables solistes roumains (Emilia Petrescu, Marta Kessler, Octav Enigărescu, Elisabeta Neculce-Cartiş, Elena Grigorescu).

La seconde face du disque est consacrée aux genres de la musique vocale-symphonique (oratorio et cantate) des XVII-e et XVIII-e siècles, comportant des exemples de Cavalieri, Bach, Händel, A. Scarlatti, Buxtehude, Telemann, dans l'interprétation — pour la plupart des cas — de la Chorale „Madrigal" et d'Emilia Petresco, soprano.

Le texte du cahier traite du développement de la musique d'opéra depuis sa naissance en l'Italie des dernières années du XVI-e siècle et se poursuit à travers la France, l'Angleterre, l'Allemagne et autres pays de l'Europe. Quant aux genres mentionnés de musique vocale-symphonique, leur évolution dans le temps est exposée de même manière, en partant, par exemple, de la *Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio Cavalieri, datant de 1 600.

Le disque le plus récemment paru de la série *(no. 5)* constitue une sorte d'intégrale fragmentaire de l'oeuvre de Johann-Sebastian Bach, présentée dans ses différentes manifestations : musique pour orgue, pour violon-solo, pour violon et piano, pour violoncelle et piano, les concertos pour violon et clavecin, les suites et les concertos brandenbourgeois pour orchestre, les Passions. L'interprétation des fragments choisis est due à des musiciens roumains et étrangers qu'on retrouve dans le catalogue de la firme „Electrecord" avec les mêmes ouvrages, bien que dans leur forme intégrale. Ce sont : Horst Gehann, orgue ; Radu Aldulescu, violoncelle ; Lola Bobescu, violon ; Joachim Grubich, orgue ; Hans Pischner et Isolde Ahlgrimm, deux clavecins ; David et Igor Oistrach, deux violons ; l'ensemble „I Musici", etc. Ajoutons aux exemples ci-dessus, deux passages, dont l'un de *l'Art de la Fugue* et l'autre de *Matthäus-Passion*, obtenus par la générosité de la Maison de Disques de Berlin-Est ; ils sont interprétés par l'organiste Ernst Köhler et, respectivement, par les ensembles „Dresden Kreuzchor" et „Thomanerchor" de Leipzig, accompagnés par l'orchestre Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Rudolph Mauersberger.

On compte augmenter la série au début de cette année par le *disque no. 6* dédié à Georg Friedrich Händel. Il est évidemment difficile de prévoir avec précision le nombre de disques que doit comprendre la série, mais telle qu'elle a débuté, on peut sans trop s'avancer, compter sur 15 à 17 disques.

Les premiers cinq parus jusqu'à présent, jouissent d'un très bon accueil auprès d'un public assez vaste, désireux de s'initier à la connaissance des différents aspects que présente le développement de l'art musical depuis ses origines jusqu'à nos jours. De plus, ces disques sont utilisés avec d'excellents résultats dans les écoles de musique de tout degré, y compris les Conservatoires.

L'initiative de l'ELECTRECORD, entreprenant d'enregistrer cette série de *l'Histoire de la musique universelle en exemples*, vient répondre avec efficacité à une réelle nécessité d'étendre l'horizon de la culture musicale des masses de notre pays.

EDGAR ELIAN

ECE — 0604

Deux compositeurs du siécle dernier, Carol MICULI (1821—1897) et Eusebie MANDICEVSCHI (1857—1929) se trouvent réunis sur le même disque par quelques ouvra-

ges de musique de chambre, caractéristiques de leur passion pour les sources d'inspiration du folklore roumain, vers lequel d'ailleurs ils se sont orientés avec conséquence.

Carol MICULI a étudié à Paris avec Frédéric Chopin et H. Reber. Auteur de certains ouvrages qui demeurent dans les cadres du romantisme musical, MICULI s'est néanmoins dédié au recueil et aux harmonisations du folklore. Il a ainsi réalisé 4 cahiers contenant au total 48 airs nationaux roumains, présentés dans toute la belle originalité mélodique de la chanson populaire, à laquelle il a simplement ajouté, avec beaucoup de méticulosité, pour ne pas faillir à l'authenticité de l'air, un accompagnement très dépouillé, mais d'une force expressive toute particulière.

Sur la somme de ces airs, le disque en présente cinq : *Hora, Doina, Hora în Moldova (Hora en Moldavie)* — celles-ci, dans le style caractéristique de l'époque — et *„Alla rumana"*, les deux dernières pièces faisant surtout preuve de la virtuosité de pianiste de Miculi. En complètement, une *Etude* et un *Prélude* nous apportent l'image d'un Miculi pénétrant dans le domaine de la musique universelle de l'époque, bien que là encore, il le fasse dans son style personnel, plein de pregnance romantique dominant l'écriture pianistique.

Les interprètes de ces 7 pièces pour piano, sont : Maria Fotino, Georgeta Ştefănescu-Barnea et Gheorghe Halmoş.

Les Mandicevschi ont inscrit leur nom dans plusieurs domaines de la culture musicale roumaine (composition, direction d'orchestre, pédagogie, recherches folkloriques, musicologie). Parmi eux, Eusebie MANDICEVSCHI, remarquable personnalité, a étudié la littérature et la musique à Vienne, en y manifestant une attention toute spéciale pour le folklore roumain. Ses *18 lieder roumains*, sur des vers d'Alecsandri, ses harmonisations et ses arrangements de chansons populaires (dans le recueil d'Alexandre Voevidca, 1862—1931), de même que ses cantates, ses choeurs mixtes ou rien que pour voix d'homme, prouvent sa parfaite connaissance et intelligence des sources d'inspiration populaire, en même temps que nous convainquent de sa grande maîtrise dans l'art de la composition.

Le disque dont nous nous occupons ici, offre une sélection de pièces (empruntées au recueil Voevidca) dénotant surtout le penchant vers la mélodie, la simplicité de la construction et de l'harmonie, le goût puissant de Mandicevschi pour ces inépuisables beautés du mélos et de la poésie populaires de la Bukovine, pays natal du compositeur. Voici le nom de ces pièces : *Dorul meu (Mon cher amour), Fa, Mariţo (Eh ! Maria !), Colo-n vale (Là-bas dans la vallée), Vecină, vecină (Ma voisine, eh, ma voisine), Foaie verde de mărar (Verte feuille de fenouil) Foaie verde solz de peşte (Feuille verte écaille de poisson), Puişorul meu (Mon petit), Doina, Fiica mamei (La fille de maman).*

★

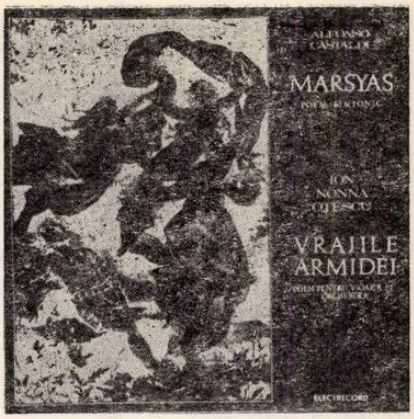
ECE-0605

Originaire d'Italie et disciple de l'école napolitaine, le compositeur Alfonso CASTALDI (1874—1942) était trés attaché à la musique roumaine par sa vie, son activité, son oeuvre. Il a formé au Conservatoire de Bucarest toute une génération de musiciens qui se sont affirmées par la suite avec abondance au milieu de notre siècle.

Ses compositions dénotent une orientation nette vers l'art préclassique, propre à l'endroit de sa naissance et de son éducation musicale, en même temps qu'une riche science de la construction symphonique et orchestrale, mise au service des thèmes à programme qu'il a tout spécialement pratiqués.

Le poème symphonique *Marsyas* composé en 1907, représente une suite en 6 parties, qui déroule le fil d'un conte inspiré des captivantes légendes mythologiques : le satyre Marsyas, maître dans l'art du jeu de flûte, affronte courageusement Appolon, virtuose de la lyre ; ce dernier en triomphe, mais — malgré cette gloire — ne réussit pas à effacer le souvenir ennivrant de Marsyas.

Ion Nonna OTESCU (1888—1940) a été un des plus talentueux élèves de Castaldi. Il s'est fait remarquer pour son activité aussi intense que multilatérale, car il joignait à celle de professeur (harmonie, contrepoint) et de directeur du Conservatoire de Bucarest, celle de directeur d'orchestre de l'Opéra et de



la Philharmonie de Bucarest. Mais Ion Nonna Otescu laissa en tant que compositeur des ouvrages qui représentent une valeur artistique réelle de notre musique : ses poèmes symphoniques *„Le temple de Gnid"* et *„Les charmes d'Armide"*, son ballet *„Ileana Cosînzeana"* (Ileana Cosînzeana — personnage féminin central du conte populaire roumain — n.t.r.), ses esquisses *„Du temps des ancêtres"*, surtout enfin son opéra-bouffe *„L'évangile selon St. Mathieu..."*

La ligne mélodique accentuée, la richesse du coloris harmonique et orchestral, sont prégnants surtout dans le poème pour violon et orchestre *„Les charmes d'Armide"*, datant de 1915 et enregistré sur ce disque. Le sujet, qui s'inspire d'une légende racontée au XVI-e siècle par Torquato Tasso dans son poème „Jérusalem libérée", s'approche d'ailleurs aussi de celui de l'opéra *„Armide"* de Lully ou de Gluck. En fait, c'est la description en musique de cette astucieuse capacité d'Armide à oeuvrer des intrigues en vue de subjuguer l'ennemi de son pays ; dans le jeu de ses propres intrigues, elle tombe elle — même victime du jeu de l'amour et de l'orgueil.

Les deux poèmes bénéficient de l'interprétation de l'Orchestre Symphonique de la Radiotélévision Roumaine, sous la baguette de Constantin Bobescu — premier ouvrage, *„Le temple de Gnid"* — et d'Alfred Alessandrescu dans le second ouvrage *„Les charmes d'Armide"*. Mentionnons que le chef d'orchestre Alessandrescu était l'un des musiciens les plus proches de l'idéal musical de Ion Nonna Otescu. Quant au soliste, le violoniste Alexandru Teodorescu se fait remarquer dans le second poème, par son talent plein de vigueur.

ŞTEFAN BONEA

CUPRINSUL

Din cuvîntarea Tovarășului Nicolae Ceaușescu la prima Conferință pe țară a secretarilor comitetelor de partid și a președinților comitetelor comunale populare 1

PUNCTE DE VEDERE

RADU GHECIU

Atractivitate și valoare 2

MARCEL BREAZU

Formarea sensibilității muzicale 3

NICOLAE PAROCESCU

Cîteva aspecte din domeniul educației muzicale 4

IOSIF SAVA

Muzica și publicul 6

GHEORGHE FIRCA

Patriotism și caracter național 9

CREAȚII

GR. CONSTANTINESCU

Simfonia a III-a de Andreas Porfetye . . . 12

LIVIU DANDARA

„Racorduri" pentru orchestră de cameră de Cornel Țăranu 15

STUDII

ADRIAN RAȚIU

Sistemul armonic al lui Skriabin 17

ÎNSEMNĂRI

TUDOR CIORTEA

Teoria muzicii în dezbaterile unui prim congres la Stuttgart 24

J.-V. PANDELESCU

Maurice Chevalier 26

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Mihai Moldovan, Gr. Constantinescu, Victoria Bașta, Constantin Răsvan, Anton Dogaru, George Sbârcea.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE 40

SOMMAIRE

Extraits de l'allocution prononcée par Nicolae Ceaușescu, à la première conférence nationale des secrétaires des comités de parti et des Présidents des comités communaux populaires 1

RADU GHECIU

Attraction et valeur 2

MARCEL BREAZU

Formation de la sensibilité musicale . . . 3

NICOLAE PAROCESCU

Certains aspects de l'éducation musicale . . 5

IOSIF SAVA

La musique et le public 6

GHEORGHE FIRCA

Patriotisme et caractère national . . . 9

OEUVRES

GR. CONSTANTINESCU

La III-e symphonie d'Andreas Porfetye . 12

LIVIU DANDARA

„Raccords" pour orchestre de chambre de Cornel Țăranu 15

ETUDES

ADRIAN RAȚIU

Le système harmonique de Skriabin . . . 17

NOTES

TUDOR CIORTEA

La théorie de la musique, objet des débats d'un premier congrès à Stuttgart . . . 24

J.-V. PANDELESCU

Maurice Chevalier 26

LA VIE MUSICALE

signent : Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Mihai Moldovan, Gr. Constantinescu, Victoria Bașta, Constantin Răsvan, Anton Dogaru, George Sbârcea

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par COLETTE GHIMPEȚEANU)

C. DRĂGOI

Alfred Alessandrescu (Silhouette) 40

LIVRES :

DR. VASILE TOMESCU

„Image et sens" par Pascal Bentoiu . . . 42

DORU POPOVICI

„La mélodie chez Palestrina" par Liviu Comes 44

DISQUES :

EDGAR ELIAN

Histoire de la musique universelle en exemples par Zeno Vancea 45

ȘTEFAN BONEA

Carol Miculi et Eusebie Mandicevschi, Alfonso Castaldi et Ion Nonna Otescu 46

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 2 — p. 1 — 48 Bucureşti februarie 1972

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

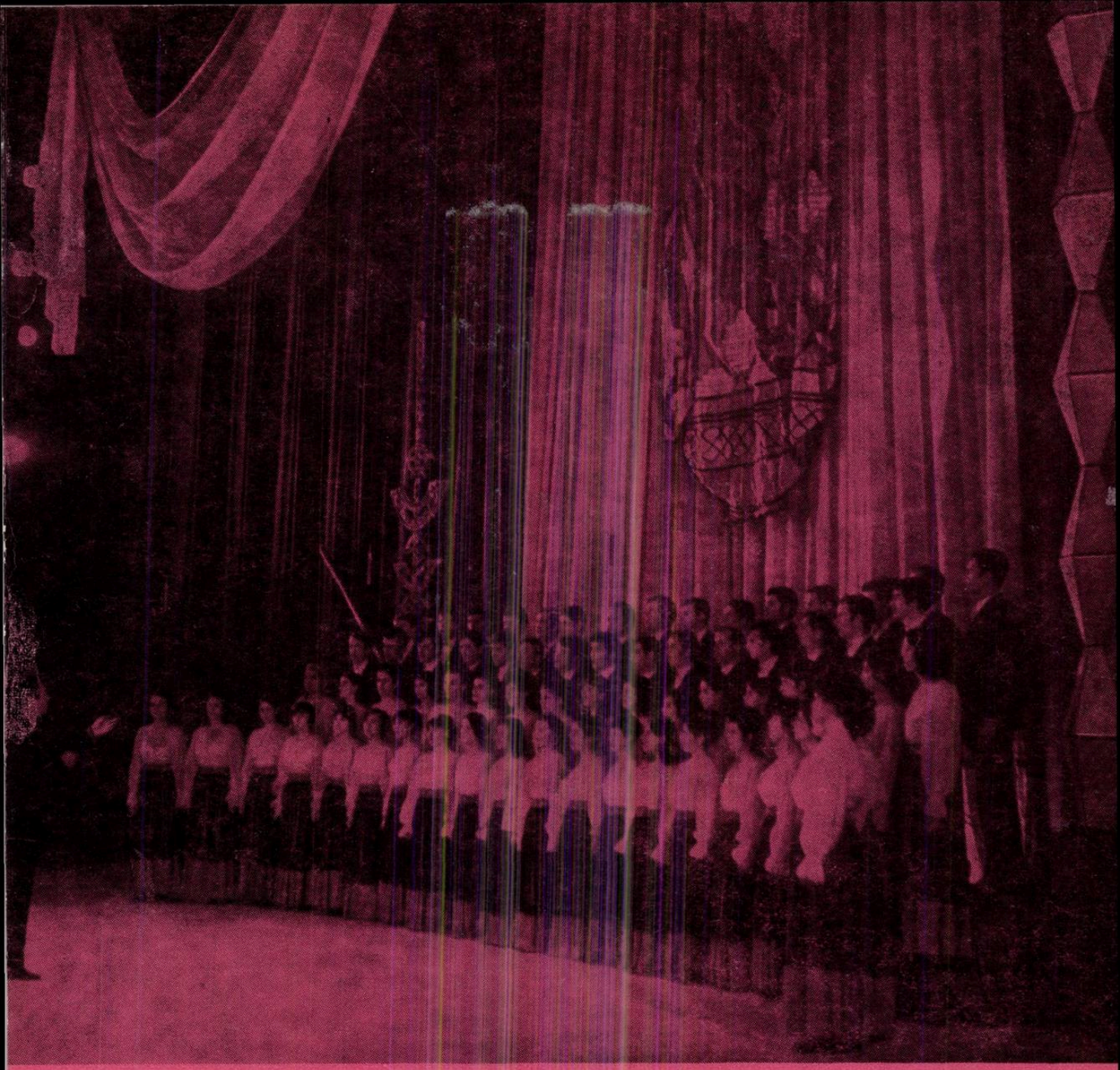
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I: Casa de cultură a sindicatelor din Baia Mare

I.P. „Informaţia“ c. 1036

64.421

Preţul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

1972 martie

3

SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 3 (232) martie 1972

Spectacolul de operă și imperativele contemporaneității

Dezbaterea problemelor operei și baletului în epoca noastră evidențiază o multitudine de puncte de vedere estetice față de aceste genuri, față de capacitatea lor de a transmite un mesaj al omului contemporan.

Nu vom analiza aici aceste aspecte atît de controversate, ci vom porni de la convingerea noastră profundă că într-o societate socialistă aceste genuri pot și trebuie să devină purtătoare ale unui înalt mesaj artistic, deoarece ele au capacitatea de a da glas patosului revoluționar specific epocii noastre, de a reflecta profilul moral al omului de azi, confruntările dramatice dintre nou și vechi, de a înfățișa realitatea patriei noastre în plin elan constructiv, de a exprima viziunea unui viitor luminos.

Mărturie pentru posteritate a vieții și eforturilor oamenilor de azi, aceste genuri pot explora de asemenea de pe pozițiile esteticii noastre și trecutul istoric, reliefînd continuitatea năzuințelor și luptei pentru libertate și dreptate socială dusă de popor, punînd în evidență figurile sale de seamă.

După cum se știe, epoca noastră a cunoscut și cunoaște o intensă analiză a operei. Această analiză, uneori pasionantă, departe de a confirma criza formulată de unii autori sceptici, ne apare mai curînd ca o dovadă a necesității genului, ca o atestare a viabilității permanente a operei, ca o formulare a imperativului ca aceasta să fie mereu contemporană, în raport cu viața și cu exigențele publicului spectator. Astăzi teoria operei n-a lăsat nici un capitol în afara dezbaterilor : de la relația dintre cuvînt și sunet, pînă la raportul dintre conținut și expresie, de la natura subiectului, pînă la modalitățile de conturare veridică a ideilor conducătoare, fără a neglija factori ca specificul libretului, caracterul modern al regiei, scenografiei și întregul arsenal de mijloace tehnico-scenice, fără a mai vorbi de teoria compoziției muzicale, a dramaturgiei, de aspectele specifice de estetică și de finalitate socială pe care le implică astăzi genul în diversitatea modalităților sale. Căci, dincolo de compartimentele tradiționale ale operei, înțeleasă ca teatru liric, epoca noastră cunoaște alte forme mai apropiate sau mai depărtate — opera de concert, opera filmată (prin selecție și concentrare), opera radiofonică, opera de televiziune, opera de cameră și încă multe altele. Totodată, teoria modernă a operei se preocupă de modalitățile de integrare funcțională a mecanismului operei, a corului, a baletului și pantomimei, artei filmului, a sintezei dintre mijloacele vocal-instrumentale și electronice,a cîntului vorbit și a teatrului jucat ca teatru de operă, a „operei în operă" etc.

Multe eforturi au fost consacrate definirii locului pe care-l poate ocupa tema contemporană în cadrul operei, operetei și baletului. Teoreticienii au urmărit în primul rînd ideea că aceste genuri au izvorît de multe ori din ancorarea acțiunii în trecut, luîndu-se ca puncte de plecare fie subiecte istorice, mitologice, sociale etc., fie creații literare — drame și nuvele larg recunoscute ca valoare, intrate de mult în conștiința publicului. Marea forță ideatică a operei clasice — amintim de lucrările epocale de la Mozart la Wagner, de marea școală rusă de operă și balet — se explică prin această realitate. Dramaturgia de operă a făcut apel de foarte multe ori și în faze diferite, de la baroc și post romantism, la ficțiune, fantezia literară dimensionînd și condiționînd prin arcuirea ei cadrul general al evenimentelor sonore. Trebuie accentuat însă faptul că întotdeauna muzica a tins să se situeze în concret, în actualitate — să zugrăvească veridic și dinamic tipologia umană, socială și istorică precum și sensurile etice și estetice contemporane cuprinse în libret — ca de pildă în operele lui Verdi și Puccini sau în operele lui Beethoven, Weber și Musorgski —, iar prin limbajul ei muzica a tins întotdeauna să exprime ideile, sensibilitatea epocii.

În privința ariei de cuprindere a problematicii contemporane, dificultățile pe care le implică realizarea și promovarea operei, baletului și operetei, în ultimele decenii și-a făcut loc tot mai insistent părerea pesimistă că aceste genuri sînt din ce în ce mai puțin capabile de a investiga universul lăuntric al omului, cu infinita sa paletă de nuanțe ; ca atare, oricît ar fi de complexă și de perfectă fuziunea cuvînt-sunet-mișcare-expresie scenică, întreagă această lume plină de sensuri riscă să cadă în convenționalism, în simplă anecdotă. Ori, realitatea artistică demonstrează că o astfel de apreciere este superficială deoarece în toate genurile artistice, inclusiv în literatură, procesul de analiză n-a renunțat și nu renunță la întregul univers de posibilități, de la înfățișarea eroilor de o mare complexitate psihologică, la acțiunea larg desfășurată, la zugrăvirea marilor conflicte dramatice etc. Opera a izbutit să urmeze

un proces similar, chiar dacă au fost înlăturate din inventarul mijloacelor artistice aspectele împovărătoare ale literaturizării, elementele de încărcătură anecdotică. La vremea lor, lucrări monumentale ca „Ivan Susanin" „Kneazul Igor", „Boris Godunov", „Nabucco", „Aida" şi altele, deşi plecau de la subiecte istorice, se înfăţişau spectatorului cu toate trăsăturile artei contemporane, aducînd în scenă o bogată problematică patriotică, social-psihologică, politică. Şi în vremea noastră, atunci cînd un Stravinsky, Janacek sau George Enescu au încercat să depăşească aceste dificultăţi, de care erau perfect conştienţi, ei le-au putut învinge nu numai prin soluţii dramaturgice ingenioase, dar mai ales prin abordarea într-o viziune contemporană a libretului, prin îmbogăţirea conţinutului său. Este pilduitor cît de ingenios, de creator s-a folosit Enescu de tema tragediei antice spre a ajunge la înţelesuri contemporane în opera sa „Oedip" în sensul biruirii de către om a destinului.

Spectacolul de operă, balet şi operetă ocupă în configuraţia vieţii noastre muzicale un loc de seamă. Dacă arta baletului a cunoscut o dezvoltare notabilă abia în deceniile din urmă, opera şi opereta, în schimb, dispun deja de o tradiţie pozitivă, acumulată în decursul anilor.

Înţelegînd capacitatea spectacolului muzical de a exercita o puternică şi multilaterală acţiune educativă asupra maselor, în direcţia cultivării gustului pentru frumos dar şi a formării conştiinţei cetăţeneşti şi patriotice, ctitorii culturii muzicale dramatice româneşti au depus la timpul lor, strădanii pline de abnegaţie şi pasiune, pentru formarea primelor trupe autohtone de operă, ca şi pentru realizarea primelor compoziţii originale. Sînt binecunoscute, în acest sens, contribuţiile de importanţă naţională aduse de dramaturgi ca V. Alecsandri, muzicieni ca A. Flechtenmacher, E. Caudella, Ciprian Porumbescu, G. Ştephănescu în domeniul operei, operetei, vodevilului, unele cu puternic caracter militant. Începuturile au fost desigur anevoioase dar ele au putut constitui temeiurile pe care, în veacul nostru, aveau să se afirme cu pregnanţă opera, baletul şi opereta românească prin contribuţia lui George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Alexandru Zirra, Ion Nonna Otescu, Marţian Negrea şi alţii.

Opera românească, după o tradiţie de aproape un secol, intră astăzi într-o nouă fază a dezvoltării ei, fază ce putem spune că a început după Eliberare. Această fază caracterizată prin preocupări tematice diverse în care cele istorice şi sociale predomină, arată deopotrivă capacitatea compozitorilor noştri de a trata cu pricepere şi succes aceste genuri, precum şi experienţa teatrelor de operă din ţara noastră de a monta lucrările originale româneşti. Avem datoria şi depinde de noi ca să dăm un impuls nou, puternic, acestui gen a cărui importanţă educativă este atît de pregnant subliniată în toate documentele de partid din ultima perioadă.

Astfel, în genul operei au fost realizate: „Decebal", „Ion Vodă cel Cumplit", „Răscoala" şi „Fata cu garoafe", de Gheorghe Dumitrescu, „Horia" şi „Păcală" de Sabin Drăgoi, „Michelangelo" de Alfred Mendelsohn, „Trandafirii Doftanei" şi „Idolul sfărîmat" de Norbert Petri, „Amorul doctor" şi „Hamlet" de Pascal Bentoiu, „Neamul Şoimăreştilor" şi „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda, „Capcana" de Wilhelm Demian şi „Ciocanul satului" de Erwin Junger (acestea în limba maghiară), „Prometeu" şi „Mariana Pineda" de Doru Popovici, „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, „Trei generaţii" de Sergiu Sarchizov, „Motanul încălţat" de Cornel Trăilescu, „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu, „Stejarul din Borzeşti" şi „Punguţa cu doi bani" de Teodor Bratu; baletele „Întoarcerea din adîncuri" şi „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, „Prinţ şi cerşetor" de Laurenţiu Profeta, „Nastasia" de Cornel Trăilescu, „Haiducii" de Hilda Jerea, „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, „Călin" de Alfred Mendelsohn; operetele „Lăsaţi-mă să cînt" şi „Lisistrata" de Gherase Dendrino, „Ana Lugojana" şi „Plutaşul de pe Bistriţa" de Filaret Barbu, „Soarele Londrei" de Florin Comişel etc.

Fără a subaprecia cîtuşi de puţin succesele obţinute precum şi eforturile artistice deosebite ale unora dintre membrii Uniunii Compozitorilor, trebuie să recunoaştem că pe plan naţional aşteptările cu privire la acest gen nu au fost împlinite şi tocmai de aceea se impune ca în viitorul apropiat să conjugăm cu eficienţă eforturile tuturor şi, cu sprijinul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste — care este în măsură să mobilizeze toţi factorii determinanţi — să realizăm un plan de acţiune realist şi de perspectivă.

O cerinţă centrală este aceea a îmbunătăţirii calităţii şi varietăţii libretelor. În cele mai multe cazuri avem de-a face cu înjghebări literare palide, fără suflu dramatic, bazate pe conflicte artificioase şi expuse într-o formă poetică nedesăvîrşită. Ideea enunţată, aceea de a se porni de la argumente literare cunoscute, intrate în conştiinţa publicului a fost uneori subapreciată. Vrînd în mod sincer să evoce cît mai autentic anumite momente memorabile, mai depărtate sau mai apropiate, din istoria poporului nostru, unii libretişti şi compozitori, creatori de operă, operetă şi balet s-au mărginit la simple reconstituiri ale atmosferei de epocă, după modelul operei romantice, sacrificînd mesajul uman, trăsăturile dinamice şi dramatice ale subiectului.

A recompune culoarea epocii fără a reliefa idei contemporane este simplă operaţiune de arheologie. Efortul de evocare trebuie să aibă în vedere nu aducerea în scenă a tabloului

general al unor vremi — cunoscute prea bine de spectator din paginile de cronică şi din manuale — ci destinele omeneşti ce se împlinesc în acel cadru istoric dat, personajele vii care trăiesc, activează, îşi confruntă opiniile, luptă pentru ideile lor, sînt înfrînţi sau ies triumfători. Opera, opereta, baletul, datorită mijloacelor moderne de punere în scenă, pot foarte bine să devină document însufleţit, dar nu trebuie să credem nici un moment că un atare document se poate dispensa de realitatea vieţii, de conflictul dramatic autentic, de acea modalitate artistică în stare să comenteze epoca, problematica şi ideile evocate.

Deoarece ne-am oprit asupra libretului — bază, dacă nu chiar stimulent activ la o bună realizare scenică, este potrivit, credem, să arătăm că aria de inspiraţie şi de cuprindere a vieţii, în lucrările genului pe care le analizăm, rămîne încă destul de restrînsă. Astfel, literatura noastră cultă şi populară ne poate sugera o mulţime de forme, de subiecte de mare frumuseţe morală şi valoare simbolică. De asemeni, baladele noastre populare, străbătute de fiorul dragostei de viaţă, de meditaţie asupra sensurilor profunde ale existenţei, de ideea iubirii pentru pămîntul strămoşesc şi a jertfei eroice pentru apărarea fruntariilor ţării, pot constitui suficiente elemente inspiratoare pentru lucrări de largă respiraţie şi de viu răsunet contemporan. Oare lucrări poetice ca „Dan, căpitan de plai", „Moartea lui Fulger" sau „Scrisoarea a III-a" precum şi alte atîtea poeme epice ale literaturii folclorice sau ale clasicilor noştri nu conţin, în germen, ideale librete pentru lucrări de operă, operetă şi balet? Oare atîtea nuvele şi povestiri clasice şi contemporane nu ne pot sugera subiecte pentru o muzică şi o coregrafie de mare vigoare şi efect artistic? Constituie un motiv de nedumerire faptul că pagini antologice ale scriitorilor români moderni cum sînt Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Alexandru Kiriţescu, Oskar Walter Cisek, Geo Bogza, Marin Preda, Titus Popovici, Eugen Barbu, Constantin Chiriţă, Süto Andras, Mehes Gyorgy, Mihu Dragomir, Dan Deşliu, Victor Tulbure, Ion Horea, Tiberiu Utan, Paul Everac, Paul Anghel, Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Al. Voitin etc. — pentru a cita doar cîteva nume — n-au fost reţinute drept schiţe de librete, cărora fantezia şi talentul libretiştilor le-ar putea da forma cerută de necesităţile muzicale şi regizorale ale scenei. Sîntem convinşi că un mai susţinut efort de investigaţie ar putea scoate la lumină multe alte asemenea surse de idei, capabile să pună în mişcare inteligenţa creatoare şi să antreneze pana libretiştilor şi compozitorilor noştri în genurile care ne preocupă.

Este cunoscut faptul că muzicienii nu pot porni în elaborarea muzicii lor decît de la librete finite şi că ei le pot întocmi singuri doar în unele cazuri, anume atunci cînd este vorba de subiecte literare consacrate.

Ca şi în domeniul cinematografiei naţionale, se pune în primul rînd problema unui portofoliu de scenarii, cuprinzînd idei capabile să stimuleze preocupările creatoare ale compozitorilor.

Se impune deci în momentul de faţă cu stringenţă o conlucrare între scenarişti şi compozitori, contractîndu-se comenzi ferme cu un număr cît mai mare de compozitori şi scenarişti dispuşi să le ducă la bun sfîrşit.

Specificul operei fiind în primul rînd acela al unui teatru *muzical*, în care muzica este factorul determinant, firesc centrul de greutate al problemelor se află în acest domeniu. De aici decurg o seamă de implicaţii şi priorităţi care fac ca rolul compozitorului, responsabilitatea Uniunii Compozitorilor, a teatrelor muzicale să fie de prim ordin.

S-a observat pe drept cuvînt, lipsa unor roluri vocale mai expresive, cantabile, care să dea spectacolelor vibraţie şi căldură, patetism şi strălucire, creînd punţi de legătură mai directă şi mai puternică între scenă şi spectator şi mărind prin aceasta forţa de pătrundere şi de transmitere a mesajului social-educativ. Descoperind posibilităţile expresive ale recitativului, unii compozitori au fetişizat puterea lui de potenţare a momentului dramatic, dezvoltînd acest procedeu în mod exagerat, bruscînd cursul firesc al gîndirii muzicale, care devine mai degrabă discursiv, retoric.

Desigur, cuceririle tehnice ale muzicii contemporane aduc cu sine o lărgire a mijloacelor de expresie, dar aceasta nu ne îngăduie să uităm că aria, duetul, terţetul, corul îşi păstrează pe deplin funcţia, rămînînd mijloacele indispensabile de realizare a emoţiei artistice complexe. Nu ne gîndim o clipă să utilizăm necreator în lucrările noastre elementele verdiene sau post-romantice, a căror vreme a trecut prin forţa împrejurărilor, dar ni se pare că ar fi o greşală să se piardă din vedere faptul că atît cerinţele genului cît şi cele ale construcţiei dramatice pretind o dezvoltare a discursului muzical, în care momentele de tensiune şi de dinamism să alterneze cu altele lirice, de largă respiraţie melodică.

Prezentînd trăsături de structură şi de punere în scenă similare, *opereta* suscită probleme similare. Creaţia românească a genului ne-a oferit cîteva dovezi ale talentului compozitorilor şi libretiştilor noştri. Lucrări ca „Ana Lugojana", „Plutaşul de pe Bistriţa", „Lisistrata", „Culegătorii de stele" şi altele, confirmă că atunci cînd există preocupare şi inteligenţă artistică, ideile pot trăi şi înflori pe scena operetei, fără a-şi pierde prospeţimea şi puterea de convingere. Recunoscînd meritele creatorilor în acest gen, ţinem să subliniem totuşi faptul că şi în acest domeniu mai avem încă multe de făcut. După părerea a numeroşi iubitori de muzică de operetă, unele dintre libretele noastre suferă în special de lipsa consistenţei unei viziuni artistice mai elevate. De multe ori, se

pleacă de la subiecte simpliste, naive și chiar dacă acestora li se așterne drept fundal pînza străvezie a unei realități sociale contemporane, replicile și poantele nu se integrează organic atmosferei, iar muzica se „lipește" destul de stîngaci, astfel că ochii și urechile spectatorului nu reținu decît o succesiune de tablouri pastorale, sau, cel mult, de „scene burgheze", în sensul teatrului bulevardier. Comedia stenică, satirică, plină de vervă, savuroasă, plină de idei își află cu greu locul pe scena operetelor noastre, și aceasta pentru că pe de o parte n-a fost făcut nici un efort îndrăzneț de-a lungul multor ani de a se înnoi regia unor spectacole mai de mult intrate în repertoriu, iar pe de altă parte nici nu s-a încercat realizarea unor construcții dramaturgice mai viguroase și de un interes actual mai viu, în măsură să ridice calitatea spectacolelor. Nimeni nu s-a oprit cu interes asupra vreuneia dintre comediile teatrale cunoscute și de mare succes care au satirizat aspecte ale trecutului și care ar fi putut oferi sugestii înnoitoare pentru lucrări de valoare. Ne gîndim, de pildă, la „Gaițele", la „Tache, Ianke și Cadîr", la atîtea comedii ale lui Mușatescu sau Baranga etc. Opereta poate ieși din situația nesatisfăcătoare în care se află printr-o abordare îndrăzneață, plină de fantezie și de spirit al actualității.

Baletul românesc, cu realizări de prestigiu în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, obligă atît pe compozitori, pe libretiști, cît și teatrele care dispun de un corp de dansatori, să ducă mai departe o tradiție recunoscută ca deosebit de originală. S-a făcut, însă — trebuie s-o spunem deschis — și în acest domeniu prea puțin. De la subiect și temă pînă la tablourile coregrafice și tehnica de execuție, preocupările din acest domeniu vădesc încă prea timide progrese. Trebuie să amintim că arta baletului are încă largi posibilități de înnoire și aceasta reiese cu evidență din lucrările atît de apreciate ale lui Mihail Jora, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Mircea Chiriac, Laurențiu Profeta. Performanțele artistice ale celor cîteva trupe care ne-au vizitat țara — baletul „China", baletul cuban, baletul cameral din New York, baletul din Budapesta și alte ansambluri — ne-au demonstrat cît de vastă și practic nelimitată este paleta de expresie a genului respectiv și cum mișcarea, pantomima, desenul de ansamblu sînt capabile să dea viață unor idei contemporane dintre cele mai pasionante și să ne transporte pe aripile artei celei mai elevate.

Domeniul regiei și interpretării în teatrul de operetă prezintă de asemeni o serie de probleme de primă importanță. Impresia de vetust și artificios pe care o degajă multe dintre lucrările valoroase ale teatrului de operă, operetă și balet, este generată de punerea în scenă și de interpretarea așa zis „tradițională" — în realitate de regia rutinieră care, în loc să atenueze trăsăturile stînjenitoare ale convenției de gen, le înțepenesc în formele rigide și le prezintă ca imuabile. Din comoditate sau poate din lipsa de cultură și de informare, creația regizorului nu depășește adesea simplul aranjament scenic, cînd ar fi de așteptat ca ea să toarne întregul material în tiparele unei viziuni originale, îndrăznețe, contemporane. În regia de operă și operetă se răscolesc prea mult — și zadarnic — depozitul de vechituri, modelele de la 1900, recuzita căzută în desuetudine sau, ceea ce este același lucru, se copiază mecanic, necreator, tehnici și concepții actuale fără fundament artistic autentic.

Printr-o colaborare cu scriitori și regizori cunoscuți, scena lirică va putea depăși momentul critic în care se află, trecînd la abordarea cu mai mult curaj a unui program de lucru mai interesant, la realizarea unui repertoriu de calitate și de reală actualitate.

Supunînd discuției diferitele aspecte ale activității creatoare din domeniul operei, operetei și baletului, am urmărit să desprindem unele probleme de actualitate din acest domeniu, pentru aflarea unor soluții practice. Afirmarea și dezvoltarea creației de operă, operetă și balet, ridicarea hotărîtă a calității instituțiilor de spectacole care dau viață acestei creații au devenit o chestiune de interes major a statului nostru, care vede în genurile de care ne ocupăm, o latură importantă a activității artistice și educative. Publicul iubitor de artă așteaptă mult din partea noastră. Partidul, prin cuvîntul secretarului său general, cheamă pe toți creatorii de artă să se inspire din istoria măreață a clasei noastre muncitoare, din realitățile construcției socialismului, din viața oamenilor simpli care creează toate valorile societății. Preocuparea în momentul de față este de a reuși, cu talent și imaginație, să ridicăm întreaga noastră artă pe o treaptă superioară, la înălțimea cerințelor spirituale ale contemporaneității socialiste. Sîntem convinși că nici un talent autentic nu va rămîne indiferent la o asemenea chemare.

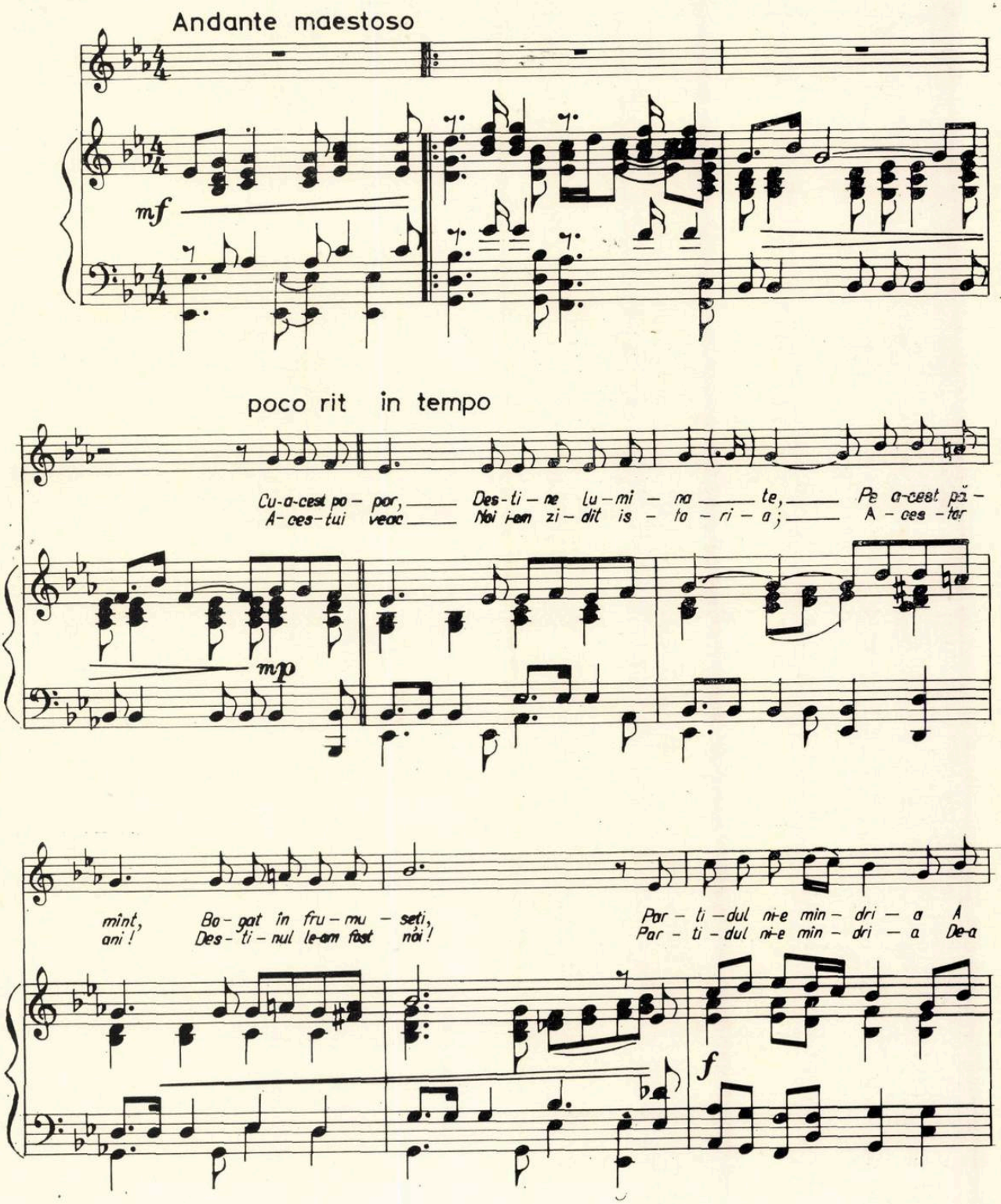
În încheiere, facem apel la specialiștii chemați la această dezbatere — compozitori, dramaturgi, libretiști, coregrafi, regizori, critici — să primească îndemnurile noastre ca fiind pornite din cele mai bune intenții, să-și spună cuvîntul în problemele abordate și să schițeze unele dintre intențiile lor artistice și tehnice, pe care le cred potrivite a contribui la cristalizarea unor criterii și, în ultimă instanță, a unei viziuni mai clare și mai operative, ducînd la îmbunătățirea spectacolelor muzicale. Sîntem încredințați că discuția pe care am propus-o aici poate aduce nenumărate idei și sugestii capabile să ridice activitatea noastră creatoare pe noi culmi artistice.

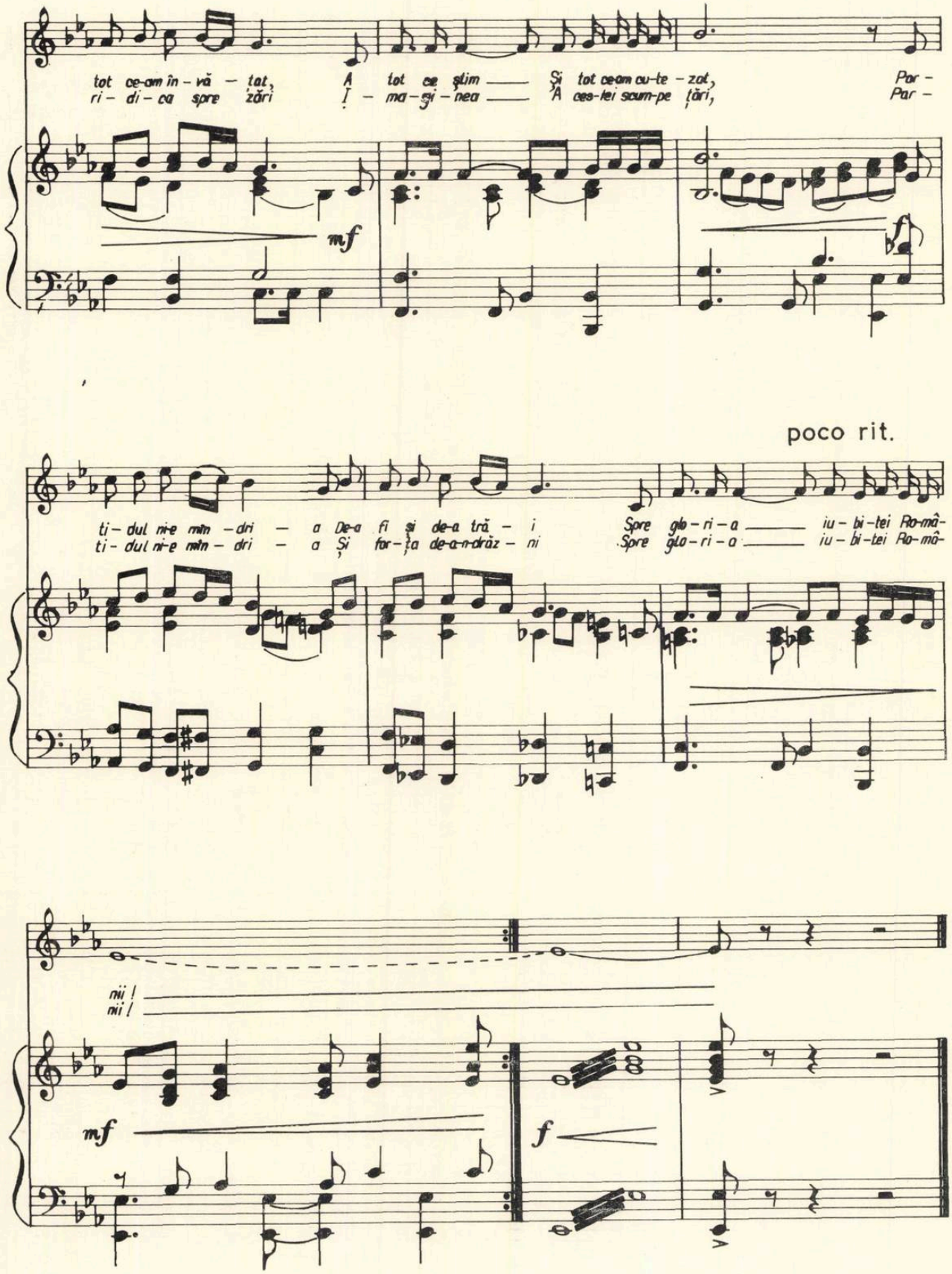
Cîntec distins cu premiul II
la Concursul de creație corală
„Cîntare României Socialiste"
organizat de Radioteleviziunea
Română

PARTIDUL NE E MÎNDRIA

Versurile de Aurel Storin

Muzica de Radu Şerban




tot ce-am în-vă - tat, A tot ce ştim — Şi tot ce-am cu-te - zat, Par -
ri - di - ca spre zări I - ma - gi - nea — A ces-tei scum-pe ţări, Par -
mf
f
poco rit.
ti - dul ni-e min - dri - a De-a fi şi de-a tră - i Spre glo - ri - a — iu - bi - tei Ro-mâ-
ti - dul ni-e min - dri - a Şi for - ţa de-a-n-dráz - ni Spre glo - ri - a — iu - bi - tei Ro-mâ-
nii!
nii!
mf
f

Întîlniri ale membrilor Uniunii compozitorilor cu muncitori, tehnicieni şi ingineri din cadrul Centralei electrice de termoficare Bucureşti Sud şi Institutului de cercetări în domeniul tehnicii energetice

Recent, în programul activităţii Uniunii compozitorilor a fost înscrisă o nouă acţiune, menită să contribuie la strîngerea legăturilor dintre creatori şi mediul producţiei industriale — vizita la Centrala electrică de termoficare Bucureşti Sud şi la Institutul de cercetări în domeniul tehnicii energetice, IRME. Ca întotdeauna, grupul de compozitori şi muzicologi invitaţi au fost primiţi de gazde cu un deosebit interes, subliniindu-se importanţa unor asemenea contacte.

Prilejul de a vizita un puternic nucleu de producţie energetică, Centrala Bucureşti Sud, centrală încadrată în sistemul naţional de energie electrică, a fost cît se poate de bine venit pentru cunoaşterea unor noi aspecte ale muncii pline de abnegaţie a poporului nostru. Conduşi de directorul Centralei, ing. Vl. Constantinescu, grupul de muzicieni, în frunte cu Preşedintele Uniunii compozitorilor, Ion Dumitrescu, au urmărit întreg procesul de producţie, de la sălile de comandă şi expediere a energiei electrice, pînă la turbinele generatoare, căpătînd preţioase informaţii. La aceste date, s-au adăugat lămuririle privitoare la munca de cercetare dusă de muncitorii şi tehnicienii din unitatea IRME, care asigură un permanent progres al nivelului tehnic şi ştiinţific în domeniul energeticii. Aceste elemente care au dominat prima parte a vizitei, arătînd specificul activităţii obiectivelor industriale, sînt fără îndoială suficient de grăitoare pentru calitatea producţiei societăţii socialiste contemporane, demonstrînd că nici un efort nu trebuie precupeţit în întîmpinarea tuturor exigenţelor de viaţă materială şi spirituală a oamenilor muncii. Cum era şi firesc, după trecerea în revistă a procesului de producţie, discuţiile cu muncitori şi tehnicieni fruntaşi s-au îndreptat spre cele mai esenţiale probleme legate de activitatea de educaţie muzicală a oamenilor muncii.

Într-un dialog plin de vivacitate, o seamă de muncitori şi-au exprimat părerile în privinţa muzicii româneşti şi a fenomenului vieţii muzicale în general. De la necesitatea creării a noi valori muzicale care să se adreseze tuturor oamenilor muncii, fie tineri, fie vîrstnici, pînă la propuneri concrete de abordare a unor subiecte, în operetă, balet, operă, în cîntec, ideile comunicate s-au transformat într-un preţios schimb de opinii, extrem de util muncii creatorilor de frumos. Spicuim dintre propunerile făcute, dorinţa ca şi muncitorii din domeniul tehnicii energetice să aibă un cîntec reprezentativ (Tehnician principal, Gh. Popescu), ideia de a se creea un balet sau o operetă care să se inspire din realităţile vieţii de uzină (ing. Gabriel Poenaru, care s-a oferit în calitate de colaborator documentarist pentru alcătuirea unui eventual libret). Din alte luări de cuvînt s-a simţit cu cîtă pasiune este urmărită muzica, în special genul muzicii uşoare, în care fiecare reuşită este primită cu afecţiune şi interes. În domeniul celorlalte genuri, necesitatea unei mai serioase educări muzicale se evidenţiază ca o preocupare constantă. La această atmosferă de cenaclu muzical şi-au adus contribuţia şi cîţiva tineri, grupaţi în formaţia de muzică uşoară „Apel". Programul lor, mai mult decît nivelul artistic, a demonstrat valenţele de sensibilitate de care sînt capabili tinerii de pretutindeni.

În răspunsul la problemele ridicate de interlocutori, compozitorul Ion Dumitrescu a subliniat importanţa acordată unor asemenea vizite, care duc la o cît mai completă „descoperire a omului" contemporan. Analizînd fiecare ideie a convorbirii, Ion Dumitrescu a adus lămuririle necesare, apreciind cu entuziasm afecţiunea de care se bucură arta în rîndul oamenilor muncii. Considerînd că doar specificul activităţii diferă, dar că toţi sîntem uniţi de un acelaşi ţel final, Ion Dumitrescu a arătat cît de interesaţi sînt creatorii în cunoaşterea opiniei maselor, cît de puternic poate direcţiona o asemenea legătură, orizontul artei noi. Mulţumind pentru călduroasa primire a muncitorilor Centralei Bucureşti Sud, Ion Dumitrescu a formulat invitaţia unei mai strînse colaborări, nu numai prin vizite la locul de muncă, ci şi prin frecventarea mai asiduă a sălilor de concert şi spectacole, accentuarea activităţii artistice de amatori, pe care întotdeauna Uniunea compozitorilor a sprijinit-o cu toate mijloacele de care dispune. Încheierea acestei vizite de documentare şi contact reciproc, vizită ce continuă sensul

ideologic al preocupărilor ce-i animă în permanență pe muzicienii noștri, a demonstrat încă o dată că locul artistului, în societatea socialistă, este alături de oamenii muncii, efortul și creația sa aducîndu-i suprema satisfacție numai atunci cînd rezultatul este primit cu toată înțelegerea de întregul popor.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Cerc de „Prieteni ai muzicii" la Clubul uzinelor „Republica" și „23 August"

În cadrul acțiunilor întreprinse pentru cunoașterea de către compozitori și muzicologi a realităților din patria noastră, a realizărilor celor ce muncesc în fabrici, uzine, șantiere, un grup de muzicieni a efectuat o vizită la cercul „Prietenilor muzicii" al Clubului uzinelor „Republica" și „23 August", inițiat de Uniunea compozitorilor.

După cuvîntul introductiv susținut de compozitorul Zaharia Popescu, membru al colegiului de organizare și îndrumare a Clubului, compozitorul Zeno Vancea a vorbit asistenței despre importanța educației muzicale în rîndul celor mai largi mase de oameni ai muncii, prezentînd seria sa de discuri intitulată „Istoria muzicii universale în exemple", editată de Casa de discuri „Electrecord".

Tenorul Ludovic Spiess a împărtășit apoi celor prezenți aspecte legate de cariera sa interpretativă, dezvăluind cîteva din „secretele" artei lirice, referindu-se la specificul activității sale de pregătire a rolurilor solistice abordate, la integrarea armonioasă a artistului în cadrul culturii noastre muzicale, la succesele dobîndite pe diferite meridiane ale globului, la proiectele de viitor. Apreciatul cîntăreț și-a manifestat dorința sinceră de a reveni cît mai curînd în mijlocul membrilor cercului de „Prieteni ai muzicii" de la uzinele „Republica" și „23 August". Cei prezenți au ascultat apoi cîteva arii din opere, imprimate pe disc în interpretarea sa.

Muzicologul Edgar Elian, reprezentant al Casei de discuri „Electrecord", s-a referit la ajutorul real, direct pe care-l reprezintă discul ca „prieten" devotat al oricărui meloman în acțiunea de educație muzicală și a prezentat o

formație orchestrală condusă de Al. Imre și alcătuită din Mihai Kirilov — pian, Horia Ropcea — orgă, Octav Zemlicica — chitară, Johny Răducanu — chitară bas, Bob Iosifescu — baterie, Nelu Marinescu — trompetă și Nicu Dumitrescu — trombon, care au acompaniat un grup de cunoscuți soliști de muzică ușoară (Gică Petrescu, Doina Spătaru, Olimpia Panciu și Mihai Constantinescu), care au interpretat un buchet de melodii de muzică ușoară de compozitori români.

Programul, atractiv și variat alcătuit, a fost urmărit cu viu interes de cei prezenți, dovedindu-se a fi o acțiune cu bune rezultate în ceea ce privește educația muzicală a celor ce muncesc.

C. R.

Umanismul — trăsătură fundamentală a artei autentice

de VASILE DONOSE

Imaginea omului și a istoriei, a omului și a condiției sale sociale a constituit, din totdeauna, obiectul artei autentice, definind, în ultimă instanță, dimensiunea valorică a operei artistice, tensiunea forței ei de comunicare. La rîndul său, orice manifestare a spiritului uman se cere materializată în forme mereu noi, în trepte valorice în continuă ascensiune, în acorduri perfecte cu contemporaneitatea artistului și pe fondul permanenței umane. În realizarea acestui raport dintre valoarea adevărului uman cuprins în opera de artă — ceea ce îi conferă, în primul rînd, forță de penetrație — și ineditul formei se definesc talentul și capacitatea creatoare reală. Se spune, și nu fără temei, că marile adevăruri se află în noi și că ele se descoperă prin efortul cunoașterii și, implicit, al autocunoașterii. Legătura dintre noi și opera de artă autentică este astfel asigurată în primul rînd prin această comunitate de idei, de aspirații și adevăruri.

„Adevărul și frumusețea nu pier, ele fac parte din esența vieții omenești și a întregii firi" — spunea Cehov, iar Nicolae Iorga afirma, la rîndul său, că *„Adevărul e pretutindeni, dar nu-l recunoaște decît acela care îl caută"*. Se întîmplă însă, uneori, ca goana snobă după „perfecționarea" formulei de comunicare artistică să ducă la înlăturarea omului de la însăși posibilitatea recepționării unei asemenea idei — atunci cînd ea există. Mai mult, maratonul spre inovație cu orice preț, în sine, duce — numeroase experiențe au confirmat aceasta — la abandonarea criteriului fundamental al artei ; acela al comunicării limpezi, directe, cu semenii. De-a lungul existenței sale omul și-a integrat arta — mai cu seamă arta muzicală — nu ca pe un *dat* al voinței sale ci ca pe o necesitate psihică, ca pe o componentă indispensabilă a structurii sale spirituale.

Adevărul acesta este de o deosebită valoare principială ; el atestă disponibilitatea permanentă a omului, a marilor mase pentru frumosul artistic, capacitatea acestora de a discerne, prin trepte variabile de efort și nivel de înțelegere, valoarea de non valoare. Se știe că artistul de aceea este artist, pentru că posedă facultatea de a investiga mai adînc în sensibilitate și de a scruta mai precis orizonturile. Faptul este la fel de notabil precum și dispoziția permanentă, obiectivă a maselor de a veni în întîmpinarea dialogului cu artistul. Actul creator capătă valoare, capătă sens, numai în măsura în care răspunde unei asemenea necesități spirituale, deschide orizonturi inedite în capacitatea oamenilor de a cunoaște, de a înțelege sensurile fundamentale ale existenței. Experiența îndelungată a muzicii profesionale românești — reflex al unor comandamente sociale majore — a demonstrat și demonstrează forța unei tradiții de o înaltă valoare artistică, umană și patriotică.

Afirmarea, începînd cu cel de al cincilea deceniu al secolului trecut, în special a cîntecului cu profunde rezonanțe patriotice, a vodevilului și operetei vehiculînd idei satirice la adresa moravurilor societății de pe atunci ; mai tîrziu a operei și, în general, a genului vocal-orchestral, purtînd mesajul luptei poporului nostru pentru libertate și solidaritate națională, pentru progres social, poate fi considerată drept mărturie a legăturii celor mai de seamă creatori din trecut cu poporul, ale cărui aspirații esențiale s-au străduit să le tălmăcească în graiul muzicii. Aici au putut fi descifrate și căile spre originalitate ale acestei muzici, o originalitate născută din actul sincer și spontan al creației artistice.

Opiniile potrivit cărora „creațiile" absconse, ermetice, în care latura formală este ruptă — uneori conștient — (am auzit pe unii compozitori spunînd că ei nu doresc ca muzica lor să spună ceva ! ! ?) de ideea comunicării, ar avea calități revelabile numai pentru „cercuri de aleși" sînt greșite din punct de vedere estetic, dăunătoare sub raportul educației. Sursa de educație estetică, de înnobilare sufletească, de cultivare a ideilor înaintate, a echilibrului moral, nu se poate afla în — cum bine spunea cineva — „nămolul infatuat al unor elucubra-

ții sonore, cu străluciri înșelătoare" ci în acele creații care izvorîte din viața oamenilor, răspund marilor chemări ale vieții noastre sufletești, își înscriu ținta estetică pe traiectoria aspirațiilor fundamentale de frumos, de progres social și uman.

Amplul program elaborat de partid și aprobat, cu cel mai viu interes, de întregul nostru popor, privind îmbunătățirea activității ideologice și cultural-educative, trasează, cu o claritate excepțională, direcțiile creației artistice românești în etapa actuală, reactivează, în lumina sarcinilor de educație patriotică, comunistă a omului societății noastre socialiste, criteriile fundamentale ale artei : spun fundamentale pentru că — așa cum subliniam și la începutul acestor rînduri — arta autentică nu a existat niciodată în afara omului, a oamenilor, a vieții lor complexe. În acest sens pledează marea cultură a tuturor timpurilor, pledează — după cum am mai spus — cele mai de seamă valori ale artei românești din trecut, pledează — mai cu seamă, incontestabile izbînzi artistice datorate anilor socialismului. Profunzimea, puritatea și credința artei noastre, forța cu care sînt evocate figuri și momente de legendă ale istoriei neamului, eroi care s-au jertfit pentru cauza dreptății naționale și sociale, pentru progresul social — constituie linia unei tradiții inestimabile. Bogăția și măreția vieții poporului nostru a oferit, întotdeauna creatorilor de artă, modele umane cu adevărat pilduitoare. Dar parcă niciodată, cadrul social și uman nu a adunat în el atîtea fapte eroice, săvîrșite conștient, în numele unei cauze cu cele mai largi perspective ale devenirii istorice și umane, ca în perioada luptelor conduse de Partidul Comunist Român, în anii socialismului. Apelul pe care secretarul general al Partidului nostru, l-a adresat creatorilor de artă, de a realiza lucrări care să constituie documente convingătoare, peste ani, asupra vieții de azi a poporului, asupra muncii sale pline de entuziasm, este într-o deplină convergență cu obligația morală pe care o are orice artist față de poporul său, față de destinele culturii națiunii sale.

Succesele incontestabile dobîndite pînă în prezent în toate domeniile de creație artistică și implicit în creația muzicală, se cer continuate, amplificate. Este inadmisibilă indiferența față de aceste cerințe. În același sens, în activitatea compozitorilor se impun intensificate eforturile pentru realizarea acelor opere muzicale, care prin natura problematicii abordate, prin claritatea și accesibilitatea limbajului, au cea mai mare aderență la sensibilitatea marelui public. Oricît de sumară, o retrospectivă a creației ultimilor ani, dezvăluie o inegală dezvoltare a genurilor muzicale în defavoarea operei, a operetei și baletului cu tematică contemporană, a genurilor simfonice programatice, adică exact a acelor categorii de compoziții care ar putea exercita o înrîurire educativ-estetică imediată, în măsură să transmită cît mai direct, un bogat conținut ideologic și artistic. Nu mai este pentru nimeni o noutate faptul că adevărata măsură a talentului este dată, în primul rînd de capacitatea creatorului de a realiza opere comprehensibile. „Simplitatea, adevărul și firescul" — spunea Gluck, sînt principiile supreme ale oricărei producții de artă".

Evocarea în documentele de partid a necesității, alături de cîntecele de mase, patriotice și revoluționare, în primul rînd tocmai a unor astfel de creații, apare ca o concluzie firească, obiectivă, desprinsă din însăși realitatea muzicii noastre contemporane. Adevărata artă își justifică dreptul la existență prin permanența conținutului ei social și uman, prin ineditul ideilor pe care le vehiculează, în măsura în care se situează, firesc, în evoluția spiritualității poporului nostru.

Pe de altă parte, răpindu-i-se artei fundamentele tradiției naționale — atît de strălucit reprezentate în primul rînd în valoarea și bogăția folclorului — i se răpește dreptul de a aparține unui specific clar definit ; iubitorul de artă se va găsi astfel frustat de mîndria de a se regăsi în propriul său univers de simțire.

Cenaclu de muzică corală

La începutul lunii februarie a avut loc, la sediul Uniunii compozitorilor, plenara Secției de muzică corală și de mase. După ce compozitorul și dirijorul Dumitru D. Botez, conducătorul acestei Secții, în referatul susținut a evidențiat, printre altele, necesitatea antrenării unui cerc cît mai larg de creatori care să abordeze pe planuri diverse creația acestui gen atît de îndrăgit, în forme concise, cu melodii mobilizatoare, accesibile, îmbrățișînd larg tematica legată de actualitate, compozitorii Laurențiu Profeta, Constantin Palade, Doru Popovici, Emil Lerescu, Ion Alexandrescu au abordat, în cuvîntul lor, alte aspecte ale creației corale și de mase.

„Biroul s-a străduit — a arătat D. D. Botez — să desfășoare o muncă susținută, să răspundă cu promptitudine cerințelor legate de cunoașterea și promovarea creației corale, să întrețină o strînsă colaborare cu numeroasele instituții muzicale. Este cunoscut faptul că după Conferința pe țară a Uniunii compozitorilor, de la sfîrșitul anului 1968, maestrul Ioan D. Chirescu — conducătorul și îndrumătorul timp de două decenii al acestui Birou — s-a retras pentru motive de sănătate, spre regretul nostru al tuturor. Munca depusă de maestrul Chirescu a lăsat însă urme adînci, a deschis o cale, aș spune chiar că a instaurat o bună și frumoasă tradiție, avînd ca principal țel corectitudinea profesională în examinarea lucrărilor și obiectivitate în hotărîrile luate. Actualul Birou, a cărui conducere mi-a fost încredințată, merge pe același drum, cu atît mai mult cu cît majoritatea membrilor ce compun Biroul a lucrat în preajma și sub îndrumarea maestrului Chirescu. Totuși plecarea domniei sale ne-a lipsit de prețioase sfaturi, de competența și înțelepciunea vîrstei la care se află. În luna ianuarie maestrul a împlinit 83 de ani. În numele Biroului și al întregii Secții îi urăm și pe această cale cea mai deplină sănătate, ani mulți și în continuare aceeași putere de creație.

Conform Statutului, Biroul a fost alcătuit dintr-un număr de membri permanenți și membri cooptați, aceștia din urmă lucrînd prin rotație cîte o lună. În ultimul timp au fost cooptați încă patru membri, iar pe parcurs vor mai putea fi invitați și alții, spre a lua parte la lucrările Biroului. Faptul acesta are o anumită semnificație, aceea că tot mai mulți membri ai Secției vor participa la lucrări, vor înțelege seriozitatea cu care se examinează piesele prezentate, dar mai ales vor căpăta experiență.

În vremea din urmă Biroul a primit un important număr de lucrări corale :

84 cîntece pentru copii și tineret ;
8 „cîntece" ostășești ;
181 cîntece patriotice propriu-zise (de patrie, de partid, de muncă) ;
32 lucrări din viața nouă a satului românesc ;
60 prelucrări de folclor ;
15 lucrări cu o structură corală complexă.

Biroul se străduiește să analizeze temeinic și cu obiectivitate lucrările ce i se prezintă. Nu vreau să ascund faptul că uneori se pot manifesta printre noi și unele tendințe de subiectivism, pînă la un punct firești. Acestea nu pot fi însă decît cazuri izolate, iar în ansamblul său Biroul dă dovadă de exigență și corectitudine. Pentru noi cei ce lucrăm aici este o mare satisfacție ori de cîte ori descoperim o lucrare valoroasă, asupra căreia cădem dintr-odată de acord, fără prejudecăți.

În privința difuzării, Biroul ține permanente legături cu Radio, Televiziunea, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, cu Consiliul central al pionierilor și Electrecord-ul, pentru rezolvarea unor probleme comune. Drept rezultat al acestor relații și al unor vechi discuții avute în cenaclele noastre dispunem astăzi de spații mult mai largi în programele de radio, ba chiar și emisiuni speciale, cum este de pildă aceea intitulată „Cîntecele noastre", care săptămînal prezintă unul sau două cîntece, cu precădere cele pentru copii și tineret. Nu putem de asemenea trece cu vederea peste concursul „Cîntare Patriei" inițiat de Televiziunea Română, concurs care a declanșat o uriașă emulație în întreaga țară, un puternic avînt al mișcării corale de amatori, în cadrul căreia din două în două săptămîni sînt concentrate mari mase de ascultători în sălile de concert de unde se fac transmisiile, și mai ales în jurul televizoarelor. Remarcabil este faptul că în etapa a II-a a concursului s-a impus un repertoriu exclusiv românesc, fiecare cor avînd și obligația de a prezenta o primă audiție, ceea ce a produs pe de o parte o largă răspîndire a muzicii corale autohtone, iar pe de altă parte un puternic stimulent pentru compozitori.

În perioada la care ne referim, Biroul a organizat mai multe cenacle și audiții, fie pe bandă de magnetofon, fie direct pe viu. În acest scop au fost invitate mai multe formații corale care au cîntat în aula Uniunii compozitorilor. Amintesc Corul de copii al

Palatului pionierilor, corul Liceului Mihai Viteazul, corul de cameră al sindicatului sanitar, corul bărbătesc al Casei de cultură „N. Bălcescu", corul *Madrigal*.

Mulți membri ai Secției depun o activitate obștească pozitivă în afara Uniunii, participînd la pregătirea corurilor în vederea diferitelor concursuri, pentru festivalurile zonale ce au avut loc în orașele Pitești, Lugoj, Brașov și Suceava, și în special pentru concursul „Cîntare Patriei". Alții lucrează în cadrul cercului „Prietenii muzicii" la uzinele „23 August", „Grivița Roșie" sau la Ateneul tineretului".

Corul trebuie să poarte un bogat mesaj de idei și sentimente patriotice, sublinia compozitorul *Laurențiu Profeta*. Trebuie să se acorde o deosebită atenție dezvoltării genului coral concertant, prelucrărilor de folclor, creației corale destinată copiilor și tineretului, formațiilor corale mixte și bărbătești, care au început să se afirme tot mai pregnant, în ultima vreme, în cadrul concursului de amatori „Cîntare Patriei" sau al festivalurilor corale zonale organizate de Centrul de îndrumare a mișcării artistice de amatori. Este imperios necesară — a arătat L. Profeta — întocmirea unui plan riguros de creație individuală, care să cuprindă cîntece destinate satului socialist.

Compozitorul *Constantin Palade*, referindu-se la abordarea lucrărilor coral-orchestrale, atrage atenția că asemenea partituri nu s-au scris în suficientă măsură, neputînd fi citate decît puține creații recente inspirate de epoca noastră socialistă.

Biroul Secției corale ar trebui să sprijine mai activ pe creatorii acestui gen, să-i îndrume mai concret în strădaniile lor de îmbogățire a expresiei și a orizontului tematic al corului, recomanda în cuvîntul său compozitorul *Doru Popovici*. În continuare, D. Popovici a mai arătat că au fost compuse foarte puține coruri bărbătești, iar ansamblul „Doina" al Armatei oferă prea puține concerte *à cappella*; Corul Radioteleviziunii a făcut în ultima vreme eforturi lăudabile pentru a înregistra cît mai multă muzică românească; creația corală destinată grupurilor vocale feminine este slab reprezentată; în Conservatoare, studenții de la clasele secțiilor teoretice se ocupă prea puțin de muzica corală. Neîndoios, dincolo de orice experimente e bine să realizăm și piese corale accesibile, în care să fie reliefată dragostea de patrie. S-au scris și valoroase lucrări corale cu o tehnică foarte modernă, ca de pildă *Scenele nocturne* de A. Vieru, în care vocea omenească este tratată într-un mod foarte ingenios, *Aforisme* de Șt. Niculescu, compoziție remarcabilă creată în bună parte „pe viu" cu ajutorul nemijlocit al corului *Madrigal*, căruia îi este dedicată, scrisă într-o formă „mobilă", „deschisă" sau *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe, a cărei audiție sugerează procesul de creație colectivă și puterea acestuia de a determina o participare intensă din partea publicului. Pe aceeași linie se situează și lucrările corale sau vocal-orchestrale elaborate de Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Corneliu D. Georgescu și alții.

Compozitorul *Emil Lerescu* pledează pentru o tematică mai nuanțată care să corespundă exigențelor actuale ale culturii noastre muzicale, să confere lucrărilor o prezență autentică, durabilă în repertoriul de concert. Tot el consideră că reluarea sistemului cenaclurilor-audiții urmate de discuții purtate într-un spirit principial, ar fi de folos.

Compozitorul Ion Alexandrescu referindu-se la creația corală cu tematică ostășească, constată lipsa textelor corespunzătoare, propunînd o colaborare mai rodnică a Uniunii cu ansamblurile armatei, cu factorii ce răspund de acest sector în cadrul M.F.A.

În încheierea discuțiilor, compozitorul L. Profeta s-a referit printre altele la răspunderea ce revine fiecărui membru al Secției corale și de mase în abordarea neîntîrziată a lucrărilor care să oglindească problemele de importanță majoră în etapa actuală, arătînd că în genul coral sînt așteptate noi lucrări, pe teme de actualitate, care să se adreseze deopotrivă corurilor profesioniste și numeroaselor formații de amatori.

Material realizat de
CONSTANTIN RĂSVAN

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Creaţia muzicală din Transilvania în secolul XVII *)

— Preliminarii —

de OCTAVIAN LAZĂR COSMA

„Ce este compozitorul ?" — iată întrebarea pe care şi-o pune Gabriel Reilich în prefaţa volumului *Geistlich—Musicalischer Blum— und Rosenwald*[1] (Pădure de flori şi trandafiri), tipărită la Sibiu în 1677, care demonstrează fără putinţă de îndoială că în epoca barocului în Transilvania se afirmase profesiunea de compozitor şi, implicit, creaţia muzicală. Reilich, *Komponisten in Hermannstadt* (Compozitor în Sibiu) explică de ce defineşte noţiunea de compozitor : „Pentru că nu fiecăruia îi este cunoscut ce face şi cum trebuie să fie un compozitor, am găsit de cuviinţă să arăt într-o notă, aici în prefaţă". Potrivit concepţiei sale, compozitor este acela care distribuie cu pricepere consonanţele şi disonanţele după anumite reguli, şi creează melodii frumoase înveşmîntate în armonii plăcute. El făureşte melodii apelînd la psalmi şi versuri. Compozitor este acela care ştie să compună motete şi concerte, care posedă cunoştinţe temeinice despre instrumente, în sensul că le stăpîneşte posibilităţile tehnice. Astfel, compozitorul trebuie să cunoască la perfecţie ambitusul clarinetului pentru a nu aşterne în partitură note pe care acest instrument nu le poate emite. Aşadar, compozitorul nu este un amator, ci un muzician căruia i se pretind o mulţime de cunoştinţe profesionale. Numai astfel va putea, în urma concentrării, să evite „octavele false". De la aceste precizări cu caracter concret, Reilich face consideraţii generalizate asupra chemării compozitorului, schiţînd chipul creatorului autentic : acela care afirmă un stil propriu. „Compozitorul trebuie să fie un asemenea muzician încît să se facă nemuritor prin arta sa. Să fie într-atît de iniţiat în arta sa încît să devină El însuşi". Sensul acestor postulate se identifică în aspiraţia mărturisită de către Reilich ca făurarii artei muzicale să creeze asemenea valori încît să se ridice deasupra timpurilor, devenind perene. Condiţia acestei supreme aspiraţii şi meniri o constituie găsirea unui stil personal şi exprimarea în muzică a unor idei de o asemenea manieră încît să se afirme printr-un timbru individual, profund original. În consecinţă, O. Reilich arată că un compozitor trebuie să fie un maestru al tehnicii muzicale, să creeze opere originale care să-i asigure nemurirea.

Adăugînd la cele de mai sus faptul că s-au întocmit şi lucrări teoretice pentru uzul viitorilor compozitori, de către Daniel Croner şi Daniel Speer, în care erau descrise destul de sistematic şi riguros noţiuni fundamentale ale meşteşugului componistic, vom putea evalua lucid stadiul avansat al profesionismului muzical de pe teritoriul ţării noastre. Nu deţinem documente asupra predării compoziţiei şi este puţin probabil ca să fi existat aşa ceva deoarece pe atunci marea majoritate a îndeletnicirilor artistice, şi nu numai, se formau prin ucenicie pe lîngă un interpret, compozitor. Faptul că Daniel Speer, muzician complex, instrumentist, teoretician, copist, creator, poate şi organist, romancier, a elaborat o lucrare „Von der Komposition und was dabei nötig zu observieren"[2]), o metodă de iniţiere în tehnica compoziţiei, cuprinzînd reguli de armonie, contrapunct, forme muzicale, instrumentaţie. Manuscrisul mai oferă un ghid alfabetic al termenilor muzicali pe care îi explică.

Se disting trei categorii importante de noţiuni, referitoare la : instrumente, forme şi genuri muzicale şi indicaţii de mişcare[3]. În privinţa instrumentelor se poate afirma că erau cunoscute viitoarele componente ale orchestrei. Dat fiind că familia coardelor se afla în plină ofensivă pentru recunoaştere, circulau instrumente de diferite dimensiuni, într-o mare varietate, multe dintre ele fiind astăzi dispărute. Termenii de mişcare sînt puţini. Faptul că Speer totuşi îi menţionează, într-o perioadă în care nu se acreditase folosirea lor, înseamnă destul de mult. De asemenea, surprinde prezenţa denumirilor formelor muzicale ce vor fi consacrate în veacul al XVIII-lea. Speer cunoaşte ce este fuga, sonata şi simfonia. Desigur, înţelesul lor pe atunci era altul decît cel pe care-l avem noi astăzi. Bunăoară simfonia, nu era o lucrare amplă interpretată de orchestră, cu caracter de sine stătător, ci o piesă instrumentală aflată în componenţa unei compoziţii vocal-orchestrale.

---

* Fragment din Hronicul muzicii româneşti, vol. I, aflat spre publicare la Editura Muzicală.

1 Un exemplar se găseşte sub cota J-1070 la Arhivele Statului din Sibiu.

2 Prima menţiune în legătură cu această metodă : Cosma, Viorel : *Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea.* În „Muzica" nr. 5—6, 1964, p. 70.

3 Von der Komposition..., Ms. 1941, fotocopie la Arhivele Statului, Bucureşti, după originalul provenit de la Sighişoara. Iată alfabetic termenii explicaţi de către D. Speer : Adagio, Alla breve, Allegro, Aria, Balletti, Bourée, Continuo, Ciacona, Capella, Concerto, Cornetto, Cornettino, Clarino, Dialogue, Echo, Favorito, Flauto, Flautino, Forte, Fuga, Fuga perpetua, Canon perpetuo, Gagliarda, Gavotta, Gigue, Intrata, Madrigalium, Maschada, Menuet, Motteti, Motteti concertanti, Organo, Ouverture, Pasrogie ?, Pian Pleno, Presto, Ruotibet, Ripieno, Rittornello, Repetatum, Simfonia, Sonata, Tympan, Toccata, Trompone, Tutti, Violino, Viola, Viola da gamba, Viola di l'amour, Viola di Bordun, Violone, Viola dinstrumentă, Viola piccola, Viola di fagotto.

Chestiunea cea mai arzătoare în legătură cu lucrarea de compoziţie a lui D. Speer, manuscris neîntîlnit în lista lucrărilor sale în marile enciclopedii şi dicţionare muzicale este în ce împrejurări a fost elaborat ? În timpul cînd s-a aflat în Transilvania ? Apoi, în ce perioadă l-a scris şi în fine, scopul care l-a determinat să-l redacteze ? A predat D. Speer noţiuni de compoziţie unui admirator al muzicii (sau mai multora ?) din Transilvania sau poate chiar Moldova ?

Un alt manuscris important cuprinzînd noţiuni teoretice inclusiv reguli speciale pentru compozitori este „Institutiones Musicae" de Daniel Croner (1675)[4]. Judecînd după cuprins cu greu se poate admite că avem de-a face cu o lucrare de teorie generală. Mai curînd poate fi admisă ipoteza că este o lucrare destinată unor muzicieni bine instruiţi cărora li se pun la dispoziţie noţiuni superioare. Aceşti muzicieni nu puteau fi alţii decît aspiranţii la compoziţie. D. Croner, după ce explică ce este muzica şi arată care sînt tonurile muzicii, recurge la clasificări în cadrul unor consideraţii mai generale : *musica coralis* şi *musica figuralis*. Altfel spus, muzică cu text şi muzică instrumentală, nelegată nemijlocit de un sens dezvăluit. Mai departe : cantus mollis şi cantus durus. Se explică notele, gama, intervalele, durata sunetelor, pauzele etc.

Daniel Croner acordă suficientă atenţie formelor muzicale : Simphonia, Concertul căruia i se indică : ripieno, tutti, omnes şi cappella plena. Mişcările recomandate pentru concert vor fi : adagio, lento, toccata. Nu lipsesc nici referinţele asupra vocilor umane : „voces favoriti". Daniel Croner insistă şi asupra formei de fugă, indicînd următoarele specii : fugă şi canon, fuga în unison şi fuga post tempus. În sfîrşit, într-o epocă de mare înflorire a contrapunctului, sesizînd viitoarele căi de evoluţie ale stilurilor muzicale, D. Croner se opreşte şi asupra noţiunii : homophonia. Fără să aprofundăm sensul pe care-l dă Croner fiecărei noţiuni (aceasta putînd constitui obiectul unui studiu special), s-a putut sesiza orizontul vast al cunoştinţelor muzicianului transilvănean care, recurgînd la experienţa unor consacraţi maeştri de teorie ca Viadana, face dovada unei impresionante erudiţii muzicale. Pînă nu prea de mult nu s-a vorbit despre compozitori în epoca medievală, ceea ce a fost sinonim cu inexistenţa lor. Din această cauză aproape orice tentativă de a risipi vechea necunoaştere se loveşte de un scepticism vehement. Adevărul nu poate fi însă multă vreme ignorat. În Transilvania au existat compozitori de talie europeană, care au adus o importantă contribuţie la cristalizarea formelor muzicale. Poate nu greşim afirmînd că cei mai marcanţi compozitori din etapa medievală au trăit şi compus în a doua parte a veacului al XVII-lea. Compozitorii care i-au urmat, deşi merituoşi, nu au creat lucrări de valoarea predecesorilor, fiind totodată mai uşor supuşi pericolului eclectismului.

Care sînt compozitorii care prin lucrările lăsate moştenire posterităţii ar putea pretinde recunoaştere. Numele acestora, în ordine cronologică : Ioan Căianu, Gabriel Reilich, Daniel Croner şi Daniel Speer. Cu excepţia lui Gabriel Reilich, a cărui profesiune de compozitor nu poate fi pusă la nici o îndoială, asupra preocupărilor componistice a celorlalţi sînt necesare cîteva observaţii prealabile, menite să explice particularităţile individuale în felul de abordare a ocupaţiei preferate.

Ioan Căianu, deşi a fost o personalitate multilaterală, avînd îndeletniciri care i-ar fi putut capta întreaga energie, a ştiut să-şi dozeze astfel eforturile încît să lase posterităţii manuscrise extrem de valoroase pentru muzica Transilvaniei, pentru muzica românească, maghiară şi slovacă[7]. Apreciind obiectiv opera muzicală a lui Ioan Căianu, „compozitor român ardelean" cum spune Marţian Negrea[5]), trebuie să recunoaştem că predomină în moştenirea sa transmisă posterităţii activitatea de transcripţie şi prelucrare. Ioan Căianu se pare că nu a fost un creator de pagini ample vocale, instrumentale. Apoi, majoritatea pieselor din volumele sale au autorii menţionaţi. Alături de acestea se află o serie de piese notate şi aranjate de Căianu, dar iarăşi împrumutate din repertoriul uzual al muzicii de epocă, populară şi dansuri. Precizarea aceasta nu poate în nici un fel să ştirbească marile merite ale lui Ioan Căianu. Faptul că deja se conturează diferite profiluri de compozitori nu constituie în sine decît o elocventă dovadă a prezenţei fenomenului componistic.

Prin urmare, Ioan Căianu, prin opera sa a fost un compozitor-prelucrător, un creator de straie pentru anumite melodii preexistente. Atribuindu-şi mai curînd aranjamentul unor teme care nu-i aparţin Căianu foarte probabil a acţionat şi asupra elementului melodic, creind, poate, în stil folcloric. Precis însă nu ştim. Un fapt rămîne cert : prin transcrierea şi aranjamentul, fie şi stîngaci uneori, pe care l-a dat pieselor transcrise îşi revendică, cu şanse depline de succes, dreptul de a intra în galeria creatorilor epocii sale. De altfel în Codex, la piesele 205 şi 208 Căianu însuşi vine într-ajutor prin autointitularea : *„componist transvertit"*.

---

[4] Porfetye, Andreas. *Daniel Kroner şi muzica de orgă în Transilvania din secolul XIII—XVIII*. Studiu dactilografiat, 1971.

[5] Negrea, Marţian. *Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea, Ioan Caioni (1629—1687)*. Craiova, Ed. Scrisul Românesc, /1941/.

[6] Breazul, G. *Muzica românească* În : *Pagini din Istoria muzicii româneşti*, vol. I. Ed. îngrijită şi prefaţată de V. Tomescu, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966, p. 96.

Din aceeași categorie cu Ioan Căianu face parte și Daniel Speer[6]. Și el prelucrează în baletul „Musicalisch Turchischer Eulen Spiegel" diferite melodii date, aranjîndu-le pentru o formație camerală de coarde și bas continuu. Este adevărat, acestea apar într-un context mai larg în care figurează piese cu caracter coregrafic pentru aceeași formație adăugîndu-i-se și alte instrumente din familia suflătorilor, în numere vocal-instrumentale, sau numai instrumentale de tipul sonatei, statornicită anterior anului 1700. Alăturarea sa lîngă Căianu se legitimează prin aceea că ambii se apleacă asupra dansurilor, atît etnice cît și generalizate ca formă. În cazul lui D. Speer intervine însă o particularitate care îi este proprie numai lui. Ca origine era german. El nu s-a stabilit definitiv pe teritoriul țării noastre de astăzi, ci a trăit o scurtă perioadă la Suceava și, probabil, în Transilvania. Ca atare, Daniel Speer este un compozitor străin care s-a ocupat și de muzica valahă.

Gabriel Reilich, compozitor originar din Slovacia a optat definitiv pentru Transilvania, ceea ce înseamnă că a contribuit statornic la edificarea culturii muzicale a acestui colț de țară. El a fost un compozitor sui generis, autor de lucrări ample, variate ca gen. De asemenea, G. Reilich ne apare drept cel mai prolific autor, îmbrățișînd o tematică destul de variată. Daniel Croner, sas de origine, compozitor brașovean, are merite deosebite în domeniul *muzicii figurative*. De la el nu ne-au rămas, ca de la Reilich, un număr mare de titluri. Dar în genul care l-a pasionat, creația de orgă și instrumente cu taste, a demonstrat o neîntrecută vigoare și putere de invenție. Daniel Croner a făcut și operă de transcriere. În manuscrisele sale, alături de lucrări originale, adică neindicate ca autor, apar piese de Johann Miess, Georg Frolo[8]), B. Meyer și mai ales Johann Henrich Kittel (Kittelen). Nespecificarea numelui cu rigurozitate nu poate fi în nici un caz identificată cu inexistența compozitorului Daniel Croner. În fond o atentă citire a manuscrisului său clarifică lucrurile.

Pe pagina de titlu a primei părți a *Tabulaturii* din 1681 se precizează : „Daniele Cronero, Coronense Transylvano". La sfîrșitul părții a doua, după lucrările lui Kittel se poate citi limpede : „14. Fuga in E. Dan. Cron. anul 1684, 20, novembrie". Deci, acolo unde introduce o fugă proprie, alături de compozițiile lui Kittel se simte dator să nominalizeze autorul : Daniel Croner. În plus, stilul pieselor sale reclamă o altă paternitate decît a compozitorilor incluși, prin lucrări, în tabulatura sa. Atît D. Croner cît și G. Reilich au fost creatori aflați în primele rînduri ale ofensivei pentru înnoirea muzicii. Este o trăsătură proprie autorilor autentici de a fi veșnic preocupați de lărgirea orizontului stilistic și descoperirea unor zone noi expresive, a unor forme și genuri adecvate noilor idei. Daniel Croner a fost un pionier al devenirii formelor instrumentale căutînd cele mai proprii tipare pentru forma preludiului, toccatei, fanteziei și fugii. Compunînd în epoca afirmării sistemului temperat, Croner trădează vechile principii modale dar în același timp lasă să se întrevadă soluția nouă a tonalităților majore și minore, rod al cromatizării gamei pe baza noilor legi acustice. Gabriel Reilich se îndreaptă spre găsirea formei concertante. Pionier al genului, Reilich impulsionează dezvoltarea concertului pentru instrument solist, voci și continuo. Din păcate a fost prea subjugat de cadrul concertant *da chiesa*, care nu i-a permis o prea mare libertate în tendințele sale inovatoare.

Daniel Speer are marele merit de a concepe pe un subiect buf, de nuanță exotico-orientală o acțiune coregrafică, contribuind în acest fel la emanciparea genului. Aportul său personal trebuie considerat în introducerea melodiilor „naționale" în creația profesionistă, instrumentală și coregrafică. Speer este unul din primii creatori care conferă muzicii folclorice atribuții teatrale, funcția caracterizării unor situații determinate bufe, melodramatice și de atmosferă. Totodată, Speer intuiește forța sugestivă și farmecul spontan al creației folclorice. Parțial, aceste constatări sînt valabile și pentru Ioan Căianu, care cu cîteva decenii înaintea lui Speer a fost atras de aroma muzicii populare. El nu se folosește de melodiile „naționale" ca de un mijloc de portretizare și descriere a unei acțiuni și tipuri, ci adoptă metoda fotografierii cîntecelor, a transcrierii lor într-o formă conformă cu felul în care circulă. Căianu nu a fost un culegător de folclor deși, întrucîtva, i se poate atribui și acest merit. El a preluat melodii populare și pentru a se integra în profilul volumului său, în contextul altor melodii de proveniență profesionistă, le-a alăturat un bas, o linie melodico-armonică, cvasi-acompaniamentală, în registrul grav, de cele mai multe ori improprie. În acest fel, Căianu realizează fie și rudimentar o intenție de aranjament armonic, pentru ca, în acest fel, discursul monodic să apară într-o factură adecvată muzicii instrumentale.

După înveșmîntarea dată de Căianu la unele melodii s-ar putea deduce că Ioan Căianu nu dispunea de o cultură muzicală prea adîncă. Analizînd însă întreaga sa activitate pe tărîmul creației, concluzia formulată nu rezistă.

---

7 Ghircoiașju, Romeo. *Les mélodies roumaines du XVI—XVII* În : Musica Antiqua Europae orientalis — Bydgoszcz, Warszawa, 1966, p. 431—452.

8 Este posibil că D. Croner are în vedere cînd scrie „G. Frolo", pe Johann Georg Froberger (1606—1640), la fel cum se pare că se petrec lucrurile și cu J. G. Kittel, din manuscris, care în fond este Johann Henrich Kittel, organist în Dresda în anul 1682, vezi Müller E. H. *Eine Tabulatur des Dresdner Hoforganisten Kittel*, Zeitschrift für Musikwissenschaft XIII (1930), p. 99—101, cf. Baron John H. *A 17-th Century Keyboard Tabulature in Brașov*, în Journal of American Musicological Society, Studies and Abstracts, nr. 2, vol. 20, 1967, pag. 283.

Se poate admite că Ioan Căianu nu a avut o spectaculoasă pregătire muzicală, că nu și-a manifestat aptitudinile creatoare în compoziții ample dar, nu poate fi omis faptul că a posedat o cultură muzicală bogată și la zi. Altfel, cum se explică contactul său cu activitatea creatoare a unor compozitori contemporani lui, nemaivorbind de predecesori. Ne vom referi doar la două nume. Contactul cu opera lui Adriano Banchieri, mort în 1634, a însemnat stabilirea unei punți directe către stilul și concepțiile muzicienilor italieni : Monteverdi, Frescobaldi, Caccini, Diruta. Căianu a putut cunoaște cele două lucrări fundamentale ale lui Banchieri : *Lettere armoniche* (1628), cu numeroase indicații asupra creației vremii sale și *L'Organo suonario* cuprinzînd piese instrumentale, între care fugi. Prin această din urmă lucrare, Căianu și-a însușit repertoriul și tehnica instrumentală italiană. Prin muzica lui Henrich Schütz (1585—1672), Ioan Căianu realizează o punte spre muzica germană. Contribuția lui Schütz a apărut ca rezultatul sintezei policoralității lui Gabrieli și monodiei lui Monteverdi adaptată temperamentului german. Stilul lui Schütz este prin excelență monodic, stil caracteristic pieselor din *Codex Căianu* și *Missele pentru orgă*. Asocierea numelor Căianu-Schütz poate fi îndreptățită și pe un alt plan. Presupunem că I. Căianu a aflat de scrierile lui Martin Opitz în care acesta își exprimase admirația pentru dansurile populare românești, văzînd în ele reminiscențe ale vechilor dansuri romane. Căianu s-a aplecat, poate nu întîmplător, tot înspre dansuri. Să nu uităm că Martin Opitz a fost colaboratorul lui H. Schütz, la crearea primei opere în limba germană, după un text italian al lui Rinuccini. Interesul lui Schütz pentru valorificarea limbii germane în operă l-a îndemnat, poate, pe Căianu să facă același lucru dar cu melodii românești, care-i erau atît de familiare.

Compozitorii transilvăneni prezintă o relativ bogată paletă stilistică. Evident, numărul restrîns al lor, adică al celor proeminenți nu favorizează o prea mare lărgire a evantaiului. De altfel, în acea epocă nici n-ar fi fost posibil așa ceva. Totuși, în timp ce Croner apare drept un reprezentant al stilului contrapunctic, acționînd pentru perfecționarea formelor în muzica instrumentală, Ioan Căianu merge ferm pe coordonatul monodiei acompaniate. Unele excepții nu izbutesc să nege regula generală. Între acești doi poli se află Reilich care oscilează în permanență, alăturînd în muzică procedee contrapunctice și homofone. În muzica sa se conturează lupta dintre vechiul și noul stil. Deși subjugat de formele statornicite ale muzicii cultice în care nu i se permite prea multă libertate de acțiune, Reilich va purcede totuși la dezanchilozarea structurilor, perseverînd pentru a întrona noul stil homofon.

PREMIILE

concursului de creație de cîntece patriotice și revoluționare pentru tineret

Juriul concursului de creație de cîntece patriotice și revoluționare pentru tineret organizat de C.C. al U.T.C. în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, în cinstea aniversării semicentenarului Uniunii Tineretului Comunist a acordat următoarele premii și mențiuni :

PREMIUL I nu s-a acordat

PREMIUL II

1. *Înălțăm un cîntec tineresc*
   muzica : Gheorghe Bazavan
   versuri : Ion Segărceanu

2. *Patria mea, frumoasă Românie !*
   muzica : Lulu Orăscu
   versuri : Nicolae Nasta

PREMIUL III

1. *Cu fruntea sus !*
   muzica : Aurel Giroveanu
   versuri : Mircea Block

2. *Cînd tu, drag partid, ne chemi*
   muzica : Claudiu Negulescu
   versuri : Ștefan Tita

MENȚIUNI

1. *Făclia tinereții*
   muzica : Ștefan Andronic
   versuri : Vasilescu Liman

2. *Sub steagul de partid*
   muzica : Ștefan Andronic
   versuri : Alexandru Andrițoiu

3. *Sub flamura partidului, uniți*
   muzica : Mircea Neagu
   versuri : Vlaicu Bîrna

4. *Tineret drag brădet*
   muzica : Constantin Romașcanu
   versuri : Stelian Filip

Sistemul armonic al lui Skriabin

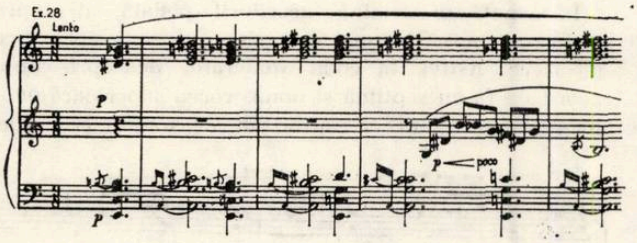
(continuare din nr. 2)

de ADRIAN RAȚIU

Departe de a se limita la cîteva procedee, muzica lui Skriabin oferă în cele mai reușite lucrări — începînd chiar cu cele din perioada considerată de tranziție — o multitudine de soluții artistice pline de interes. Mai frecvent, tehnica sa armonică constă în prezentarea variată a unor elemente identice ; același acord capătă înfățișări noi în urma schimburilor de poziție și de registre, transpozițiilor, interpretărilor enarmonice, prezentărilor eliptice sau a celor amplificate (prin note melodice) ș.a.m.d. Rămîne totuși riscul ca muzica să se învîrtească într-un cerc închis. Conștient de acest risc, compozitorul a făcut apel la toate mijloacele apte de a accentua relieful sonor : o largă scară dinamică și agogică, o factură instrumentală foarte complexă trecînd dincolo de ceea ce constituia în acel timp limita executabilului și, mai ales, sugestii coloristice, prin supraabundente indicații de atmosferă. Pe planul arhitectural Skriabin se va limita, poate din aceleași motive, la lucrări construite într-o singură parte. *Sonata a VIII-a*, încă foarte amplă, este urmată de alte două sonate mai concise, iar preludiile din op. 67 și op. 74 (ultima lucrare) se reduc uneori la 15—20 măsuri.

Limitarea la un acord de bază, și la modul unic ce derivă din acesta, este greu realizabilă în lucrări de mari dimensiuni. În majoritatea cazurilor alături de un acord privilegiat mai apar și unele acorduri sau moduri secundare. *Sonata a VIII-a*, op. 66 (1912—1913), probabil cea mai complexă dintre lucrările lui Skriabin, prezintă o alternanță de moduri cu interesante cazuri de interacțiune și complementaritate. Debutul sonatei este remarcabil, aducînd elemente noi în stilul armonic al compozitorului.

Ex.28

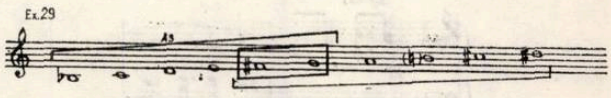


S-ar putea interpreta totul ca aparținînd unor planuri diferite : registrul grav, mai static, ca un fel de pedală, iar planul superior ca o succesiune de acorduri de septimă. Tot astfel s-ar putea vorbi de unele tendințe bitonale (de exemplu primul acord : do major și mi bemol major) ori, cum consideră V Persichetti*, de complexe etjări de terțe — acorduri de undecimă și terțdecimă. Toate acestea nu dau o explicație satisfăcătoare a evoluției armonice de la începutul sonatei, nelămurind nici natura materialului sonor nici structura acordică. Cum se face că primul acord, de pildă are două septime diferite iar nona este mărită ? Acordul al patrulea, considerat de terțdecimă reprezintă cu adevărat o structură de terțe suprapuse, mai complexă decît cele anterioare ? Nicidecum. Sunetele re diez și fa diez, raportate la nota la din bas, nu sînt undecimă și terțdecimă ci aceleași două apogiaturi ale cvintei pe care compozitorul le-a utilizat atît de des, începînd chiar cu *Sonata a IV-a*. Rezultă din nou acordul său sintetic, în varianta cu nonă mare.

În concluzie, momentul poate fi definit ca o alternanță de două acorduri, să le numim *A* și *B*. Acordurile de tip *A*, care apar mereu pe timp slab în valoarea de pătrime cu punct, fac toate parte din modul ton-semiton-semiton (modul III cu transpoziție limitată al lui Messiaen). Acordurile de tip *B* dau naștere modului de 6 sunete din *Prometeu :* sol, la, si, do diez, re diez, mi în primul acord (deci modul inversat), fa diez, sol, la, si, do diez, re diez în al doilea acord (modul propriu-zis). De observat că cele două forme ale modului se intersectează în cea mai mare măsură, toate cele 5 sunete la interval de ton fiind comune.

Dar cel mai surprinzător este faptul că al treilea acord de tip *A* se contaminează, la rîndul său, de modul „prometeic" caracteristic acordurilor *B*. Acest acord este format din sunetele : si bemol, do, re, mi, fa diez, sol, ceea ce dă o transpoziție inversată a modului din acordul anterior.

Ex.29



Dar cele 6 sunete fac parte totodată și din modul acordului *A*.

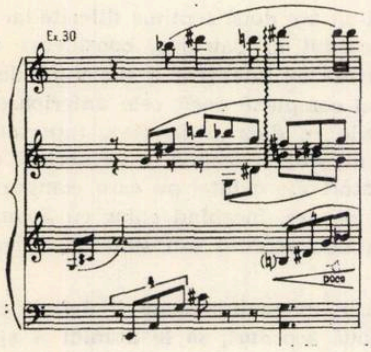
După această alternanță și întrepătrundere de moduri măsura a 5-a aduce un al treilea mod, cunoscutul ton-semiton, în timp ce în măsura următoare acordul de fa diez major și cu notele cvartoletului revin la modul ton-semiton-semiton. Este însă o transpoziție a modului inițial și anume una perfect complementară care pune în valoare cele trei sunete (do diez, mi diez, sol dublu-diez) care lipseau din primul mod de 9 sunete. Noul mod, la rîndul său, este lipsit de sunetele sol, si, re diez. Le vom găsi exact în măsura următoare, și chiar investite cu rol tema-

* Vincent Persichetti : „Twentieth Century Harmony — Creative Aspects and Practice" Faber and Faber, London, 1961, pag. 85.

tic. Ideea complementarității nu și-a aflat nicăieri încă o atît de importantă aplicație ! Mai mult, observăm că cele trei sunete se încadrează de data aceasta în acordul sintetic ; toate elementele acestuia, plus mersul cromatic al nonei, sînt acum prezente.

Aceste două ultime moduri alternează apoi de mai multe ori, ajungîndu-se treptat la o complexă țesătură polifonică.

Ex. 30

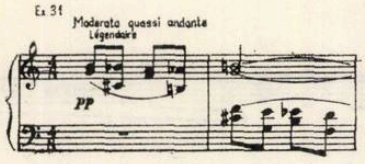


Dar și aici recunoaștem prezența acordului tip de 6 sunete ; jocul imitațiilor reprezintă de fapt iradiații ale aceluiași acord preferat.

Tot în *Sonata a VIII-a* mai apare o ilustrare a ideii de complementaritate. Din toate formele modale ce s-au perindat în primele pagini ale lucrării — peste 40 de măsuri — lipsea sunetul sol diez. Atunci cînd în sfîrșit își face apariția, acest sunet „economisit" capătă o poziție privilegiată, un fel de punct culminant ce revine de 7 ori la rînd pe timpii tari.

Alternanța unor moduri diferite este caracteristică și pentru *Sonata a IX-a* op. 68 (1912—1913). Primele 4 măsuri, constituind o idee ce revine obsedant în sonată, au un caracter vag, instabil.

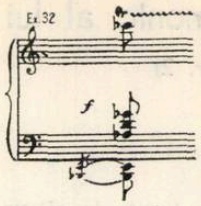
Ex. 31



V. Persichetti* încadrează lucrarea în categoria muzicii clădite pe scara cromatică, citînd-o printre exemplele de „armonie cromatică cu melodie cromatică". De fapt însă primele măsuri trebuie interpretate ca aparținînd gamei prin tonuri, mersul cromatic fiind pur pasager. Următoarele trei măsuri și jumătate sînt bazate pe succesiunea a patru acorduri de nonă, arpegiate ; fundamentalele lor se plasează pe cunoscuta axă mi bemol — do — la — fa diez, amintind deci de modul ton-semiton. Alte trei măsuri și jumătate aduc un nou colorit modal, aparținînd modului III cu transpoziție limitată. Alternînd de mai multe ori, aceste trei elemente conduc la o culminație pe acordul

* Op. cit., p. 63.

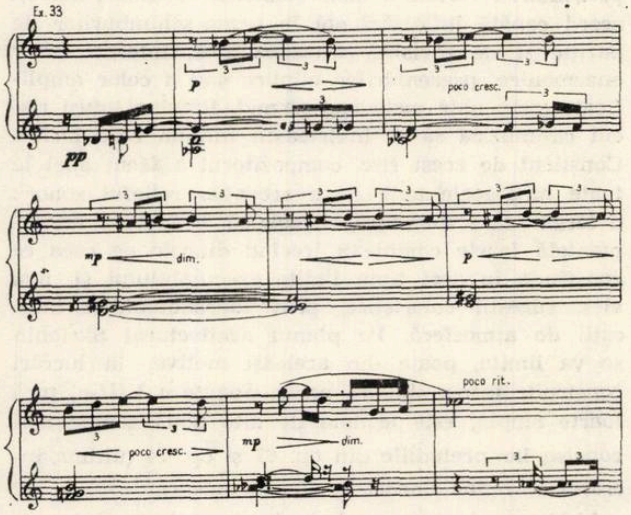
Ex. 32



Este acordul tip de 6 sunete, puțin modificat : în locul sextei mari apare o sextă mică.

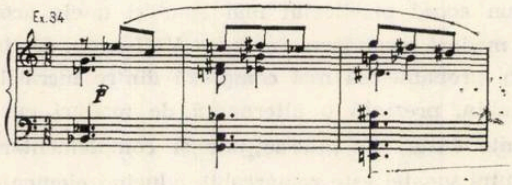
În întreaga sonată deplasările acordice pe axa terțelor mici sînt permanent vizibile.

Ex. 33



Și în cuprinsul *Sonatei a X-a*, op. 70 (1912—1913) regăsim același fel de înlănțuiri :

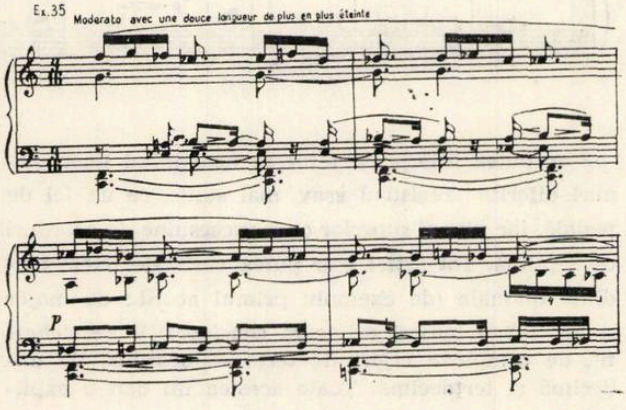
Ex. 34



Structura acordurilor este însă mai tradițională, din nou apropiată de acordul de septimă al dominantei. În măsura a treia, concomitent cu cvinta se vor auzi și cele două apogiaturi ale ei.

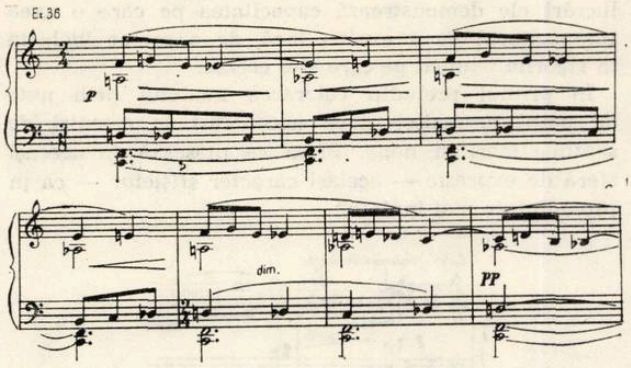
În sonată predomină acordurile-pedală, deasupra cărora se perindă lungi succesiuni de note cromatice pasagere. Astfel în coda *Moderato*, deasupra unui acord de fa cu septimă și nonă, vocea superioară evoluează descendent acoperind întreg totalul cromatic.

Ex. 35



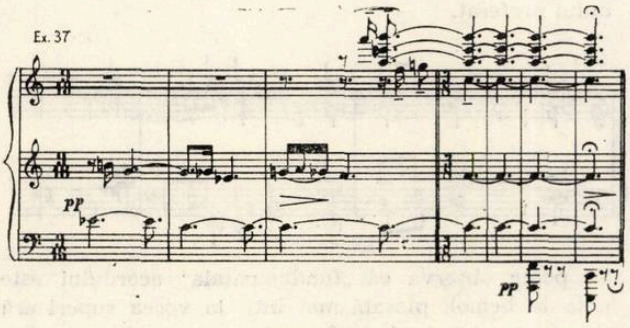
Urmează un pasaj poliritmic, în care însăşi elementele acordului oscilează,

Ex.36



pentru ca sonata să se încheie pe un acord care se reconstituie treptat, acoperind un spaţiu sonor larg, într-o suspensie prelungită.

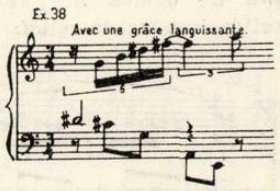
Ex.37



Atît acordul mărit din prima măsură cît şi cel micşorat din măsura a doua (sonata începea în acelaşi fel) se dovedesc a fi fragmente ale acordului final, nouă variantă a acordurilor conclusive folosite de compozitor.

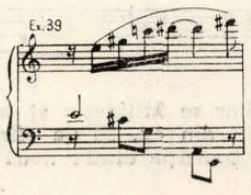
Tehnica de pedale este dezvoltată în piesa *Guirlandes* op. 73 nr. 1, pornindu-se de la o idee melodică ascendentă care împreună cu acordul din bas dă naştere unui acord complet de terţdecimă.

Ex.38



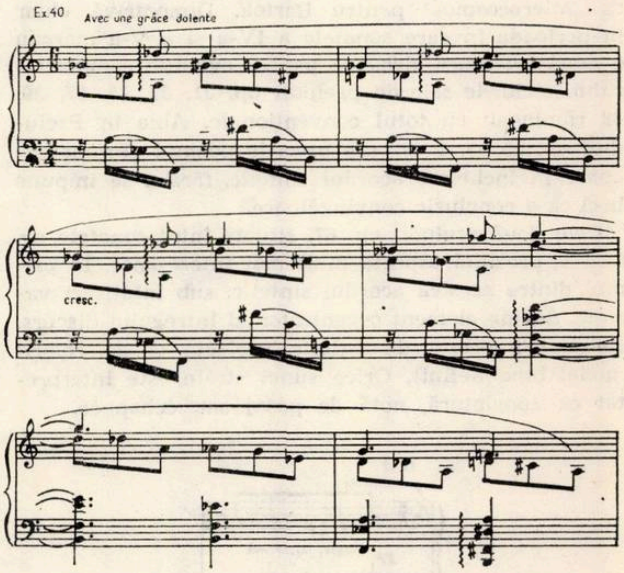
În continuare registrul grav rămîne invariabil, în timp ce motivul de terţe suitoare apare deplasat din treaptă în treaptă. Se obţine astfel o independenţă a celor două planuri, basul constituind un fundal ostinato, iar planul melodic ajungînd uneori în conflict cu acesta, cu efecte aproape bitonale.

Ex.39



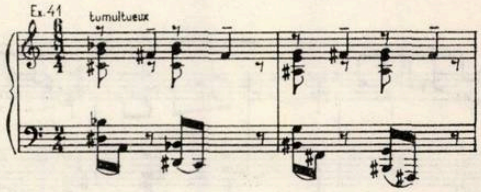
În rest predomină modul ton-semiton, ca de altfel şi în piesa op. 73 nr. 2 „Flammes sombres". Primele măsuri ale acesteia aduc acordul sintetic, transpus pe cele 4 sunete ale axei tonale fa — si — re — la bemol. Se observă oscilaţiile nonei şi ale sextei, datorită mersului sinuos al figuraţiei melodice. În a şasea măsură, ca o concluzie neaşteptată, apare un acord cu note adăugate care va fi tipic pentru Messiaen.

Ex.40 Avec une grâce dolente



Cea de a doua secţiune — Presto, très dansant — cu tot contrastul foarte puternic pe planul expresiei, conţine aceleaşi procedee armonice. Recunoaştem din nou acordurile preferate

Ex.41 tumultueux



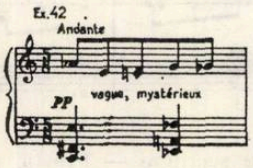
iar concluzia se stabileşte tot pe un acord de si cu note adăugate.

Relaţia dintre factorul armonic şi cel arhitectonic se realizează de data aceasta altfel decît în sonate. Diferitele acorduri şi procedee de scriitură — ca şi modurile ce rezultă — se schimbă în sonate în funcţie de articulaţiile formei, fiecare moment (introducere, tema I, punte, tema a II-a etc.) fiind definit printr-o anumită tratare armonică. În cursul dezvoltării alternările de moduri, întrepătrunderile, instabilitatea, sînt mai accentuate, corespunzînd modulaţiilor de tip clasic. Repriza şi coda aduc în general o reechilibrare în favoarea elementelor de bază, de obicei a ideii armonice iniţiale. În piesa „Flammes sombres" cele două secţiuni — care alternează după schema ABABA — deşi net contrastante, au ca substrat armonic aceleaşi acorduri şi relaţii. Este aşadar o aplicaţie a principiului variaţional în cadrul unor realităţi muzicale noi. În ceea ce priveşte Preludiile pentru pian acestea se încadrează în forma monopar-

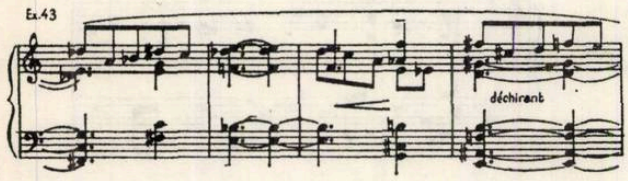
tită simplă. O scriitură armonică unică şi foarte continuă — chiar pauzele fiind aproape inexistente — caracterizează fiecare din aceste piese de mici dimensiuni.

Cele aproape 90 de preludii realizate de Skriabin de-a lungul întregii sale vieţi, de la op. 2 la op. 74, se supun întotdeauna modelului chopinian, chiar dacă stilistic compozitorul rus se emancipează treptat. Miniaturile instrumentale nu au constituit, aşa cum s-ar putea crede, un fel de laborator al creatorului, ca „Microcosmos" pentru Bartok. Dimpotrivă, chiar în perioada în care sonatele a IV-a şi a V-a marcau o nouă orientare, decisivă pentru evoluţia compozitorului, ciclurile sale de preludii op. 31, 33, 35, 37, 39, 48 rămîneau cu totul convenţionale. Abia în Preludiul op. 59 nr. 2 — care precede poemul „Prometeu" apare în încheiere acordul sintetic, fără a se impune însă ca o concluzie convingătoare.

Cele două preludii op. 67, situate între sonatele nr. 8 şi 9, prezintă aspecte mult mai interesante. În primul dintre acestea acordul sintetic, sub înfăţişări variate, devine element organizator al întregului discurs. De aici impresia de unitate perfectă şi de colorit modal bine definit. Orice sunet străin este interpretat ca apogiatură, notă de pasaj sau échappée.



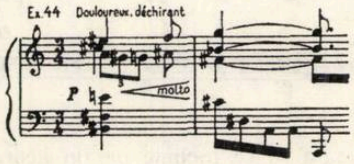
După 12 măsuri care se menţin în aceeaşi formă a modului ton-semiton, se pregăteşte trecerea la una din transpoziţiile sale.



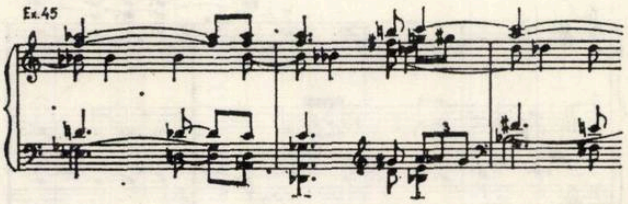
În prima măsură se observă clar modul, cu toate cele 8 sunete. Măsura a doua aduce o structură acordică stranie la Skriabin, şi cu un vădit efect disonantic. Acordul are rolul de a realiza „modulaţia" combinînd trei sunete din mod cu sunetul străin fa, care va face parte din noua transpoziţie *. Această transpoziţie este definită prin acordul tip de 6 sunete care apare în măsura a 3-a. În aceeaşi formă modală se încadrează şi acordul următor, alt agregat armonic mai neobişnuit; socotind şi cea de a doua notă a liniei melodice s-ar putea considera că acordul este format din 8 sunete (deci acordul tip, avînd concomitent cvinta şi cele două apogiaturi ale ei, plus o nonă mare care va fi condusă figurat la nona mică). Expresia urmărită (déchirant) este realizată cu multă pregnanţă. Într-un asemenea context cadenţa finală pe acordul sintetic sau o variantă a acestuia în cele două preludii op. 67 devine legitimă, dobîndind un caracter conclusiv evident.

Cele 5 preludii op. 74, ultima creaţie a lui Skriabin, sînt demne de a figura alături de cele mai reuşite pagini din sonatele sale. Poate mai mult decît alte lucrări ele demonstrează capacitatea pe care o avea compozitorul de a evolua încă, de a nu se închista în rigorile tehnicii pe care şi-o crease.

În primul preludiu colorarea modului prin note de pasaj cromatice duce necontenit la ciocniri de septime mari şi none. Piesa se plasează în aceeaşi sferă de expresie — acelaşi caracter sfîşietor — ca în preludiul de mai înainte.

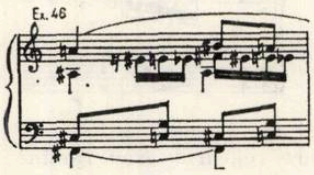


Foarte interesantă, cu totul nouă pentru Skriabin şi pentru timpul său, este structura acordică simetrică „în oglindă" ce rezultă din răsturnarea acordului preferat.

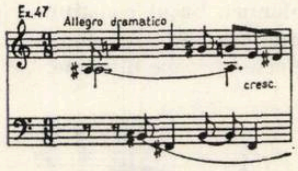


Se poate observa că „fundamentala" acordului este nota la bemol, plasată mai întîi la vocea superioară şi adusă apoi la bas. În măsura următoare apar acorduri de 5 sunete (4 cvarte suprapuse) şi 6 sunete (5 cvarte suprapuse). Primul este un acord de re, deci face parte din acelaşi mod cu acordul anterior de la bemol, celălalt este un acord de do, cu fundamentala sus, deci reprezintă o transpoziţie. În măsura a treia acelaşi acord de do este dispus la rîndul său în poziţia simetrică.

Combinaţia dintre un bas ostinato şi mersul cromatic al vocilor superioare, care definea şi scriitura armonică a Sonatei a 10-a, revine în Preludiul al doilea. Intervalul de octavă micşorată, mai puţin uzitat de compozitor, iese aici în relief.



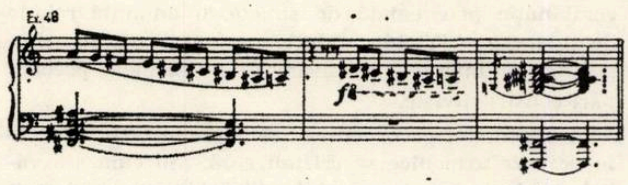
Acelaşi interval deschide şi preludiul următor.



* Un caz similar se întîlneşte şi în Sonata a 7-a. Acordul de 32-mi din ex. 22 (la sfîrşitul măsurii a doua) realizează tranziţia dintre două transpoziţii ale aceluiaşi mod.

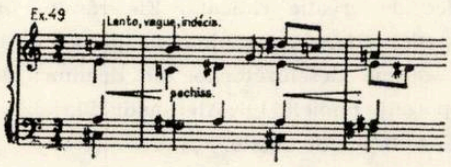
Ca și piesele anterioare Preludiul nr. 3 se situează în același mod ton-semiton. Dar pentru întîia oară în creația lui Skriabin modul apare dispus sub forma scării complete de 8 sunete.

Ex. 48



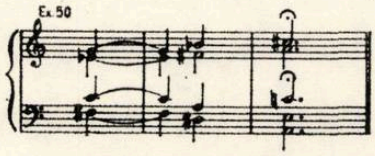
O concordanță evidentă între expresia urmărită și mijloacele armonice utilizate se observă și în Preludiul nr. 4. Dacă primul preludiu sublinia, prin necontenitele ciocniri ale vocilor intens cromatizate, caracterul „dureros, sfîșietor", iar următoarea piesă realiza atmosfera contemplativă dorită prin procedeul pedalelor, acest preludiu, „vag și nehotărît", va miza cel mai mult pe instabilitatea tonală. Frecvent apare în bas un mers cromatic de sexte mici descendente care nu coincid ritmic cu vocile superioare, evitînd polarizarea centrilor tonali*. Modul preferat este totuși prezent, dar într-o continuă alternare a transpozițiilor sale, de unde impresia instabilității. Remarcabil în acest sens este însuși începutul preludiului.

Ex. 49



Mai întîi o surpriză : acordul inițial este notat de data aceasta, exact cum va face și Bartók, ca un acord mixt major-minor. Următorii doi timpi fac parte dintr-o altă transpoziție a modului, pentru ca celelalte două acorduri să revină la transpoziția inițială. Deosebit de nouă este și cadența finală, purtînd parcă semnătura lui Messiaen !

Ex. 50

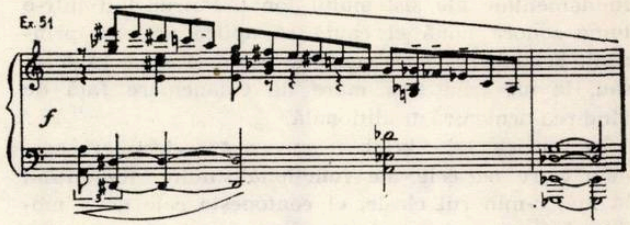


Cele trei acorduri fac parte din aceeași formă a modului, epuizînd cele 8 sunete ale acestuia. Ca structură, ele se îndepărtează de acordul sintetic. Noutatea cea mare o constituie acordul conclusiv : este de fapt același major-minor, adus însă în stare directă și cu cele două terțe inversate, terța mare fiind plasată la vocea superioară. Efectul era, la acea dată, cu totul inedit.

* De remarcat că aceste trei preludii (op. 74 nr. 1, 2 și 4) anticipă mult scriitura pianistică și stilul armonic al lui Prokofiev. Toate aspectele semnalate ca mai neobișnuite pentru Skriabin vor putea fi regăsite la compatriotul său mai tînăr. Cu siguranță că, mai mult decît sonatele, lucrarea a exercitat o influență directă asupra acestuia.

Preludiul nr. 5 culminează la rîndul său printr-o cadență finală plină de interes.

Ex. 51



În modul ton-semiton fără nici un sunet străin se desfășoară un desen melodic repetat de trei ori. Ultima dată este notat însă enarmonic, deoarece motivul intră în componența altui acord : la început el fusese susținut de acordul sintetic pe fundamentala la, acum face parte din acordul de mi bemol *. Ca întotdeauna compozitorul recurge la o ortografie muzicală ce explică precis motivarea armonică a fiecărui sunet. Fără a repeta situații întîlnite anterior, acest final poate fi considerat ca un rezumat al acumulărilor lui Skriabin pe tărîmul armoniei. Prezența acordurilor sintetice, a relației de cvartă mărită, a modului rezultat, ca și ortografia precisă care denotă caracterul conștient al procesului de creație, toate acestea conferă ultimelor note scrise de compozitor sensul unei concluzii a sistemului său armonic.

În creația muzicală de dinaintea primului război mondial — perioadă fecundă pe tărîmul componistic și al investigațiilor muzicale — Skriabin va rămîne una din cele mai originale personalități. Principalele sale preocupări înnoitoare se manifestă în domeniul armoniei, în continuarea liniei de dezvoltare a postromantismului. Dar plecînd de la limbajul armonic modulant, intens cromatizat, încărcat de note melodice — atîtea elemente care, toate laolaltă, duseseră tonalitatea către un ultim grad de instabilitate —, a avut o evoluție cu totul diferită de aceea a lui Schönberg. El descoperă modalismul și ajunge astfel pe o poziție apropiată de aceea a lui Debussy. Dar, fapt unic, modalismul lui Skriabin este de natură pur armonică, apărînd ca o consecință pe plan orizontal a riguroasei organizări verticale. Spiritul melodic al lumii modale îi rămîne complet străin, ceea ce îl deosebește esențial de compozitorii francezi.

Sistemul armonic care stă la baza operei de maturitate a lui Skriabin își menține și astăzi interesul. Merită a fi cercetat cu atenție, mai întîi, ca un sistem în sine. Compozitorul nu s-a limitat la însumarea unor procedee pe care să le repete apoi în diferite lucrări ; dimpotrivă, el și-a pus de fiecare dată probleme diferite de limbaj, dezvoltîndu-și necontenit mijloacele. Analiza operei sale dovedește atît ingenioasa împrospătare a procedeelor cît și coerența gîndirii armonice, unitatea deplină a sistemului. Dar

* Vocea inferioară ar putea să ne inducă în eroare. Acordul de la aduce în bas nota re diez și invers, acordul de mi bemol se sprijină pe sunetul la. Aceste poziții „răsturnate", cu apropierea reciprocă a acordurilor situate în raport de cvartă mărită, sînt tipice la Skriabin.

coerența și unitatea se datoresc mai ales unor analogii cu armonia clasică. Oricît ar fi mers de departe sub anumite aspecte, Skriabin păstrează principiile fundamentale ale sistemului tonal. Pătrunzînd într-o lume sonoră nouă el caută să aplice aceleași principii. Schönberg și Debussy au ajuns, fiecare în felul său, la un grad mai mare de emancipare față de gîndirea armonică tradițională.

În muzica lui Skriabin guvernează deci legi asemănătoare cu cele ale funcționalismului. Renunțînd la major-minorul clasic, el contopește cele două moduri într-unul singur (vezi gama ton-semiton și preferința crescîndă pentru acordul mixt). În locul unicului centru tonal el situează axa celor 4 centri, iar transpozițiile vin să suplinească modulațiile. Opozițiile consacrate : instabilitate-stabilitate, tensiune-relaxare, disonant-consonant, își află de asemenea corespondentul lor. Structura acordică de terțe face loc celei de cvarte, ca și cum o convenție ar fi înlocuită printr-o alta ; de fapt ortografia sa raportează și noile realități tot la sistemul de terțe din care s-au născut. În sfîrșit, logica mersului vocilor este întru totul asemănătoare celei din sistemul clasic.

În al doilea rînd, sistemul armonic al lui Skriabin este deosebit de interesant prin rolul ce îi revine în cadrul organizării întregii opere muzicale. În toate lucrările de maturitate ale compozitorului impulsul inițial se dovedește a fi de ordin armonic. Încetînd de a mai apărea ca un auxiliar al melodiei, un element acompaniator, armonia este cea care generează celelalte elemente ale limbajului. Wagner, Reger, Franck, făcuseră primii pași în această direcție, dar Skriabin merge pînă la ultimele consecințe. Fiecare lucrare a sa este în întregime dedusă din cîteva acorduri și relații de bază. Rezultă, incontestabil, o slăbire a pregnanței tematice, o oarecare monotonie melodică, dar în compensație construcția muzicală apare puternic cimentată, perfect coerentă. Fixînd ca principiu unificator al unei opere muzicale o combinație privilegiată de sunete, o anumită relație de intervale, Skriabin vădește — înaintea altor compozitori și înaintea serialismului — primele preocupări constructiviste.

În sfîrșit, tot ca o consecință a organizării integrale pe baze armonice se cristalizează, așa cum s-a văzut, existența unor moduri. La Skriabin, care n-a avut afinități cu folclorul și lumea modală a școlilor naționale, modurile apar ca emanații ale conceptului vertical. Dar o ciudată coincidență face ca el să fi ajuns, pe căi proprii, exact la acele moduri care sînt prezente și la alți compozitori ruși : gama prin tonuri (Glinka, Rimski-Korsakov, Liadov), scara ton-semiton (Rimski-Korsakov), scara ton-semiton-semiton (Cerepnin — ulterior). Prin felul cum utilizează aceste elemente Skriabin se dovedește a fi un precursor al neomodalismului, de la Messiaën și pînă la adepții modurilor complementare. Într-adevăr, îmbinarea organizării riguroase cu libertatea de expresie permisă de moduri, conferă operei sale un caracter distinct, ca o primă încercare de sinteză în stilul contemporan.

În afara valorii lor artistice, cele mai bune pagini ale compozitorului își mențin deci interesul prin problematica de creație ridicată. Ele rămîn, în ciuda unei estetici diferite, apropiate de preocupările actuale. În galeria deschizătorilor de drumuri din arta contemporană numele lui Aleksandr Skriabin merită să figureze la loc de cinste.

CREAȚII ROMÂNEȘTI

Wilhelm Berger

Fruntaș al muzicii noastre, afirmat cu egal succes în domeniul creației simfonice, de cameră precum și al muzicologiei, atît pe plan național cît și internațional, Wilhelm Berger își urmărește metodic, cu o neabătută consecvență, un drum pe care noi nu ne sfiim să-l numim exemplar. Excepționalul său talent este potențat de studii personale laborioase și de stăpînirea unor mijloace de expresie, a căror obîrșie o aflăm și în faptul că a funcționat ani de-a rîndul ca violist în orchestra Filarmonicii.

Păstrîndu-ne în limitele muzicii simfonice, vom sublinia că în ultimul deceniu, compozitorul a dat la iveală nu mai puțin de opt simfonii, reprezentînd fiecare perioade de intense trăiri interioare. Căci artistul, sub aparențele sale de calm și contenență, de nesfîrșită discreție în manifestările-i exterioare, are o viață lăuntrică extrem de plină și de profundă, uneori dramatică și furtunoasă — reprezentînd însăși existența sa. La confluența tuturor acestor stări cu perenitatea unei spiritualități în veșnică cercetare și îmbogățire, aflăm, ca o rezultantă, pe plan muzical, simfoniile sale. Departe de a însemna o simplă muncă artistică făcută în liniștea și reculegerea cabinetului de lucru, ele apar ca un reflex, ca necesități de exprimare ale unui prea plin sufletesc. Dar în ciuda acestui caracter spontan, travaliul de cizelare al lucrărilor, al expresiei sentimentelor și gîndurilor, așa cum au apărut redate în muzică, este uriaș. Nu am avut convorbiri — și regretăm — despre această simfonie, cu compozitorul. Un singur lucru ne-a împărtășit și anume, faptul că a scris *Simfonia a VIII-a* de... trei ori ! în răstimpul ultimilor ani — ceea ce ne dă măsura atît a exigențelor cît și a energiei sale spirituale.

Simfonia reprezintă un act de creație omagial față de „luceafărul poeziei românești", fiind inspirată de însuși poemul cu acest nume al lui Mihai Eminescu. Este o lucrare de proporții, în care compozitorul face apel atît la toate posibilitățile orchestrei simfonice mari cît și ale orgii și corului.

În urma unei audiții de aproape trei sferturi de oră am deslușit anumite elemente pe care noi le socotim importante în scriitura muzicală a compozitorului și pe care vom încerca să le rezumăm.

Este de remarcat în primul rînd că Wilhelm Berger nu este sclavul nici unui sistem, în sensul că și-a ales mijloacele de expresie atît de ordin serial cît și modal care să-i tălmăcească cu cît mai multă eficiență gîndirea și simțămintele sale.

Simfonia este alcătuită din cinci părți conexe în care principiul variației mai mult sau mai puțin liberă introduce la tot pasul noutate și neprevăzut în desfășurare, atenția ascultătorului fiind permanent trează datorită tocmai acestei fantezii înaripate cu care este organizat materialul muzical. Contrastele viguroase atît de ordinul dinamicii cît și al distribuției sonorităților pe suprafețele create, contribuie din plin la stimularea agreabilă a audiției. Dar ceea ce ne-a apărut ca un bun de preț și care ridică mult interesul simfoniei, este lărgirea de data aceasta a spectrului coloristic — ne referim la instrumentație — prin folosirea judicioasă și cu multă adresă a întregii aparaturi orchestrale — o atenție deosebită fiind acordată tocmai instrumentelor de culoare propriu-zise, un rol de seamă fiind asigurat mai tuturor instrumentelor de percuție. Cînd am spus „folosirea întregii aparaturi orchestrale" am înțeles că există de-a lungul lucrării asemenea momente și că la răstimpuri intervin diverse și numeroase instrumente din bogatul arsenal utilizat. Realitatea este că există pasaje în care densitatea structurilor polifonice apare mare, complexă, iar alteori — ca în introducere de pildă, unde nu sînt folosiți decît contrabașii — sonorițățile apar rarefiate, subțiate pînă la unison. Efectul acestora este însă tulburător, creînd un sentiment straniu, de așteptare, uneori chiar de neliniște, pentru cele ce vor urma.

Alteori, compozitorul orientează totul către intensități culminative impresionante, în care tam-tamurile vibrează terifiant, susținînd coralul alămurilor. În general însă orchestra este foarte transparentă și aici stă, după părerea noastră, unul din elementele de succes ale lucrării. Tot atît de captivante sînt pasajele în care totul se rezumă la cîntul liric, însingurat al concert-maestrului de pildă, ori cînd flajeoletele violinelor punctate de vibrafon și de unele intervenții ale clarinetului, reprezintă adevărate evocări... astrale, sugerînd însuși poemul eminescian.

Intervenția orgii cu ținutele sale grave, îndulcite de picurările luminoase ale clopotelor și ale marimbafonului sau vibrafonului creează un adevărat halo sonor agrementat de pulsația rară a timpanelor.

Acest colorit, uneori feeric, este făurit cu un bun gust rafinat.

În sfîrșit intervenția corului *a cappella*, după o scurtă introducere imperioasă și stridentă la alămuri, aduce o notă de poezie lirică nu lipsită de o anumită solemnitate. Din poem, compozitorul nu a ales decît celebrul catren : „Cobori în jos, luceafăr blînd / Alunecînd pe-o rază / Pătrunde-n casă și în gînd / Și viața-mi luminează !" — care rezumă în fond semnificația de adîncime a poeziei.

Corul începe prin a psalmodia cu lirism versurile iar intervenția reverberantă a marimbafonului precum și a clopoțeilor aduce unele accente sonore ca de cristal, întru totul adecvate.

Am admirat minunata organizare a vocilor în fuga corală care crește necontenit, susținută de sonoritatea masivă a orgii și orchestrei în plenul ei, către o culminație în *fortissimo*, care e curmată brusc, apărînd astfel o liniște totală de mare efect, o pauză generală. Apoi, un solo de violoncel începe prin a

epiloga cu duioşie, sprijinit de clarinet şi de clopote. Sonorităţile se acumulează, viorile freamătă, ca un vaer. Intervin chemări fatidice, la alămuri, după care cîntul violinelor, conchide cu discreţie ca un ultim ecou liric pe fondul complex al sonorităţilor orchestrale... Toate momentele arătate (şi în general întreaga lucrare) apar pline de tensiune emoţională.

Sînt impresii de la o primă audiţie. O analiză a structurii lucrării cu consideraţiuni asupra tematicei, a formei deschise, a scriiturii armonice etc. ar depăşi, desigur, cadrele unei cronici de concert.

Vom sublinia cu acest prilej munca depusă de orchestra simfonică şi corul (dirijor Aurel Grigoraş) Radioteleviziunii, care sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu au reuşit să prezinte simfonia în condiţii demne de cele mai bune aprecieri. Atît pe partide instrumentale cît şi în ansamblu, orchestra a sunat curat, cu o foarte bună fuziune a sonorităţilor în cazul volumelor mari şi în chip distinct cînd a fost vorba de anumite roluri solistice. Dirijorul a avut în vedere să evidenţieze arcul mare al lucrării, ale cărei părţi am înţeles că răspund la o formă de sonată. A imprimat nuanţe foarte expresive atît în piano cît şi în forte gradînd frumos crescendo-urile, ca de pildă cel dinaintea pauzei generale mai sus menţionate. A fost o interpretare foarte atentă ; datorită purităţii execuţiei, simfonia a putut fi urmărită în chip cu totul satisfăcător. Intervenţia corului a fost de o indiscutabilă eficienţă şi fuga lentă a acestuia a fost redată cu tot discernămîntul artistic cerut. Audiţia s-a bucurat de un succes dintre cele mai frumoase.

Programul a mai cuprins şi Concertul în mi minor pentru pian şi orchestră de Chopin. Solista, pianista Liana Şerbescu a cîntat cu mult nerv şi cu finețe, vădind o tehnică desăvîrşită şi o sensibilitate gingaşă. Ea a imprimat o notă de mîndrie Allegro-ului iniţial, pe care l-a desfăşurat fără duritǎţi, în chip maistuos — iar celei de a doua idei, o notă de reverie romantică, pe care aveam să o regăsim de altfel, foarte bine venită şi în mişcarea lentă (larghetto), redată ca o adevărată nocturnă.

În *Rondo*-ul final, a cîntat alert, degajat, cu brio, făcîndu-ne să ne bucurăm de această izbîndă interpretativă deosebită.

O prezentare judicios elaborată a Simfoniei a III-a de Brahms, una din preferinţele dirijorului, realizată cu o tentă eroică în plus, a încheiat acest frumos concert.

Cornel Ţăranu

În programul concertului dirijat de Mircea Cristescu la Filarmonica „George Enescu", cantata *Stejarul lui Horia* de Cornel Ţăranu a fost prezentată în prima audiţie.

Muzicianul clujean îşi eşafodează edificiul său componistic beneficiind de o cultură variată şi actuală. El a asimilat învăţătura unor prestigioşi muzicieni ca Olivier Messiaen, Nadia Boulanger, Bruno Maderna şi încă a altora. Creaţia sa se înscrie pozitiv în muzica noastră. În domeniul vocal simfonic, după cantata *Cîntare unui ev aprins* a scris, la scurt interval, în 1963, *Stejarul lui Horia*, o cantată pentru cor feminin şi orchestră pe versuri de Leonida Neamţu.

Poeziei — care exprimă perenitatea timpului şi simbolic, aceea a eroismului lui Horia — compozitorul i-a creat corespondenţe muzicale. Nu este o muzică epică, ci lirică. Corul cîntă textul poetic calm, fără zbucium, într-un stil narativ. Seria sunetelor în care se mişcă melodica lucrării îi conferă o anumită strictețe. Orchestra susţine cu eficienţă această desfăşurare liniştită fiind de subliniat caracterul instrumentaţiei, aerată, simplă dar frumos pigmentată cu elemente de culoare atrăgătoare. Mişcarea se învolburează într-un crescendo central, ca o culminaţie, după care discretă, se potoleşte. Corul feminin al Filarmonicii dirijat de Vasile Pântea a cîntat corect, ponderat, a avut momente de-a dreptul suave. Am ascultat lucrarea cu interes.

Solistul Concertului nr. 1 pentru vioară şi orchestră de Paganini a fost tînărul Thomas Christian (Austria). Ar fi fost de dorit ca elanului său nebiruit, cu care s-a manifestat tot timpul, să-i corespundă cel puţin stăpînirea adecvată a textului muzical, a partiturii. Deocamdată însă... Credem că solicitarea anumitor interpreţi de peste hotare trebuie făcută totdeauna cu multă grijă şi cu gîndul că dispunem de o pleiadă de soliști români de clasă absolut mondială, pe care, de la sine înţeles, oricînd preferăm să-i ascultăm.

Mircea Cristescu şi Filarmonica ne-au oferit, în partea a doua a programului, două interpretări care reclamă o deosebită finețe a execuţiei ! *Marea* de Debussy cu sonorităţi subtil irizate, sugestive, şi *Divertisment* (Suită din baletul *Sărutul zînei* de Stravinski) în care melodiile de esenţă ceaikovskiană au fost prezentate în frumoasă lumină.

Anatol Vieru

Un concert dirijat de Mircea Basarab în ianuarie, avînd în program Mozart — Ceaikovski — Vieru — Skriabin — ne-a adus în cîmpul audiţiei, cea mai scurtă simfonie a „divinului" (în sol, Kv. 318). Du-

reazã doar opt minute ! Lucrarea, tripartitã, asimilabilã cu o uvertură şi avînd toate atributele scriiturii mozartiene, a fost redatã de orchestrã cu limpezime, cu o bunã diferenţiere a sonorităţilor şi, se poate spune, în stilul cerut. S-a făcut simţit acel *spirituoso* al *Allegro*-ului iniţial ca şi caracterul, pe alocuri dramatic, al *Andantelui. Finalul* a fost redat în nuanţe, uneori, *fortissimo*, aşa cum cere textul. Pe întreaga desfăşurare a simfoniei am fi fost însă bucuroşi ca uneori să percepem şi acea adiere, acel *zeffirello* specific care face farmecul muzicii mozartiene. Tonurile fine au rămas ascunse... pe undeva, totul fiind cîntat cu multă şi constantă vigoare.

Concertul pentru vioară şi orchestră de Ceaikovski l-a avut ca solist pe tînărul violonist francez Regis Pasquier, cunoscut din apariţiile sale anterioare, la noi. Desigur, el nu e o stea de primă mărime dar este totuşi un bun violonist : intonaţie justă şi curată, sunet puternic şi de amploare. Cadenţa a fost redată cursiv ; finalul concertului cu agilităţi şi celeritate. (Vioara sa un excelent instrument). Tînărul artist se va maturiza, desigur, cu timpul.

Mircea Basarab a acompaniat ireproşabil, cu serioasă atenţie. Orchestra a cîntat însă, pe alocuri, prea energic.

Am reascultat *Jocuri pentru pian şi orchestră* de Anatol Vieru.

Compozitorul aflat astăzi în plină maturitate, a acumulat şi a dat mult. Drumul său e jalonat de o seamă de izbînzi. Spirit în permanentă efervescenţă, Anatol Vieru investighează necontenit domeniul sonor, cu rezultate frumoase. Succesele sale sînt cunoscute.

Drumul compozitorului de la „Mierla lui Ilie Pintilie" pînă la „Sita lui Eratostene" ori „Clepsidra" este lung. Producţia sa apare foarte diversă. E relevabil faptul că oricît de variată, de diversă ar fi muzica sa, pot fi deslușite mai în fiecare lucrare unele rezonanţe de muzică românească.

Dar să venim la „Jocurile pentru pian şi orchestră" (1963). Interesante „jocuri" : dinamice, pline de vitalitate, bogat colorate. Compozitorul afirmă în prezentarea pe care însuşi o face lucrării că „sonorităţile sînt foarte luminoase, strălucirea lor răpind cu bună ştiinţă o parte a coloritului..." Părerea noastră este, dimpotrivă, că strălucirea sonorităţilor nu estompează culorile ci le exacerbează. Mai este şi altceva. Compozitorul a ţinut mult ca nu care cumva „Jocurile" sale să treacă drept o lucrare cu pete de culoare, ca în pictura abstracţionistă. De aici dorinţa sa de a-i justifica o formă, de a-i da subtitluri concrete *Joc de copii, Joc de fulgere* etc. etc., ocolind totodată bănuiala de „taşism", substituindu-i un „ethos modal" etc. Noi vom spune că lucrarea se ţine bine şi fără aceste „proptele" teoretice. Chiar artificiile percusioniste şi pseudopianistice (cluster-uri ş.a.) ori accentuarea ritmului cu degetele pe cutia de rezonanţă a viorii etc., sînt integrate organic. Compozitorul s-a priceput să înglobeze bine aceste elemente, într-o măsură paramuzicale, ţesăturii lucrării, care se ascultă cu interes şi curiozitate pentru infrastructura şi desfăşurarea ei. De altfel, de la Varèse şi toţi discipolii săi încoace, asemenea piese muzicale nu mai surprind pe nimeni. „Jocurile" apar chiar potolite (ca manieră), inspirate, cît se poate de reuşite.

Solistul lucrării, muzicianul Alexandru Hrisanide, dispune de remarcabile virtuţi pianistice. A mai renunţat la unele manifestări exterioare, la unele teribilisme de natură să i se facă remarcată prezenţa (şi aşa destul de evidentă) în favoarea aprofundării muzicii, a pasajelor cadenţiale care ne-au suscitat (ca şi prezentarea solistică a Jocului aleatoric, denumit cu abilitate „al întîmplării") întreaga admiraţie.

Oricînd vom asculta cu plăcere aceste „Jocuri pentru pian şi orchestră" pe care Mircea Basarab şi Filarmonica au meritul de a le fi studiat cu diligenţă, de a le fi redat în chip luminos, aerat, explicit.

Programul nu s-a oprit aici. În general socotim un concert care cuprinde 4—5 lucrări, excesiv. Am reauzit astfel, la mulţi ani distanţă, *Poemul extazului* de Skriabin. Genial compozitor. La vremea sa, a încercat să realizeze lucrări *(Prometeu)* în care sunetele şi culorile să-şi corespundă. O audiţie colorată şi, într-o măsură, o sinestezie. Înainte de Schönberg a urmărit eliberarea de sistemul tonal. El a creat acorduri complexe, agregate armonice îndrăzneţe, pline de interes.

J.-V. PANDELESCU

Alexandru Paşcanu

Primul concert al lunii februarie susţinut de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române a reprezentat, indiscutabil, un important moment de încercare pentru membrii colectivului, pentru grupul realizatorilor, violistul italian Dino Asciolla, violoncelistul Cătălin Ilea şi dirijorul Iosif Conta. Căci — trebuie remarcat acest lucru — cu excepţia solistului oaspete, pentru întregul grup al interpreţilor, piesele programului constituiau execuţii în primă audiţie. Mă refer în primul rînd la *Dipticul pentru orchestră de coarde* aparţinînd lui Alexandru Paşcanu, dar — în egală măsură — şi la *Concertul pentru violă şi orchestră* de Béla Bartók sau la poe-

mul simfonic *Don Quijotte* de Richard Strauss, aceasta din urmă, pagină celebră a literaturii programatice a genului — executat după aproximativ un deceniu, la București.

Consecvent evoluției sale anterioare, Alexandru Pașcanu pare permanent preocupat de — ceea ce se poate numi — corelarea lucidă a factorilor ce concură la realizarea echilibrului a frumosului în muzică. Neoromantismul său de certă coloratură modală românească se sprijină temeinic pe o gîndire melodică eficientă în cadrul unei structuri muzicale, a unei arhitecturi clare, riguros proporționate. Dar, mai presus de aceasta, trebuie remarcat faptul că echilibrul formei, al construcției — ca și întreaga economie a limbajului armonic orchestral — decurg cu necesitate, ca o consecință a unei naturi umane și artistice echilibrate pentru care vibrația interioară, neliniștea chiar, se consumă în străfunduri fără a întina obrazul muzicii ; aci, la suprafață, poți distinge cel mult lirismul interogativ exprimat cu decență, cu măsură.

Dipticul pentru orchestră de coarde aduce în vecinătate două ipostaze bine definite ale spiritului, aparent contradictoriu dar aflate într-o unitate aproape cauzală ! Calmul meditativ aflat în deplina conștiință a acțiunii, a tumultului, a mișcării constructive. *Serenada tardivă* și *Frenezie* devin astfel două momente, două tipuri de respirații ale omului contemporan ce cunoaște nostalgia unui univers calm, eterat, afectuos, diafan, climat care impunea — așa cum declara compozitorul — transparența și vibrația coardelor.

Așa cum s-a prezentat în același concert, Dino Asciolla ne apare ca un tipic reprezentant al violonisticii italiene în tot ce are această artă a cîntului mai caracteristic, mai definitoriu : cultivarea permanentă a frumuseții tonului și — pe de altă parte — vibrația temperamentală întotdeauna promptă, cu un aer alert, inspirat. În adevăr, *Concertul pentru violă și orchestră* de Bela Bartok a beneficiat, în această execuție, de o accepțiune mai mult mediteraneană, clar conturată prin cultivarea unui lirism intens, consistent, și luminos în același timp, pe atît de consistent pe cît de dens și de maleabil a fost sunetul în adevăr excepțional, chiar miraculos, al violei lui Dino Asciolla. Format la școala unei solide arte violistice, interpretul mînuiește viola ca pe o voce dezinvoltă și autentică a sufletului ce rostește literalmente textul muzical cu căldură, cu inspirație și multă, foarte multă știință a stilului.

În cea de a doua parte a concertului, violistul oaspete a găsit în persoana violoncelistului Cătălin Ilea un colaborator prețios, de elită. Etalînd o extremă complexitate a scriiturii orchestral-solistice, poemul simfonic *Don Quijotte* de Richard Strauss poate fi considerat — din punctul de vedere al rolului protagonistului — drept un adevărat concert pentru violoncel și orchestră. Mai mult decît atît, vocea solistului, întotdeauna prezentă, apare integrată unui complex de relații orchestral timbrale reciproc condiționate. Și, dacă orchestra și dirijorul nu au știut să dea întotdeauna o replică coerentă soliștilor, în orice caz, aceștia au avut o evoluție spirituală — așa cum muzica lui Strauss o cere — plină de nerv, de fantezie și mai ales de bun gust. Violoncelistul Cătălin Ilea păşeşte actualmente pe calea unei dezvoltări mature ce înglobează în egală măsură aspectul resurselor instrumentale, foarte diverse, abil, cu multă știință stăpînite, dar și pe cel al unei gîndiri muzicale solid structurate, foarte eficiente și mereu la obiect conduse. Fraza sa muzicală are nerv și o așezare firească, permanent susținută de o bogată imaginație, de un lirism de foarte bună calitate. Trebuie de asemenea remarcat faptul că această nobilă eficiență a actului interpretativ pe care-l exercită Cătălin Ilea se sprijină aci pe argumentele ferme ale unei culturi profesionale largi ce acoperă cu egal succes atît domeniul solistic cît și pe cel cameral.

DUMITRU AVAKIAN

Mircea Chiriac

Programul prezentat de Remus Georgescu la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" a început cu prima audiție a tripticului *Preludiu — Intermezzo — Toccata* de Mircea Chiriac, o lucrare de dată recentă, scrisă în 1971. Succesiunea celor trei piese este astfel concepută de autor, încît să asigure varietatea de atmosfere necesare creării unor contraste : *Preludiul* deschide tripticul într-o ambianță sărbătorească, subliniată de predominanța alămurilor și a timpanelor, pentru ca *Intermezzo-ul* să ne introducă într-o lume a calmului, temporar turburată de o învolburare dramatică, iar *Toccata* să încheie lucrarea într-un iureș plin de antren, desfășurat pe fondul ostinat al unei ritmici de evidentă obîrșie folclorică românească. Ca și în celelalte creații anterioare, Mircea Chiriac profesează aci un stil puternic ancorat în cele mai bune tradiții ale școlii componistice românești, concis, unitar ca limbaj, echilibrat în ce privește raportul dintre elementele preluate ca moștenire și cele instaurate de practica muzicii contemporane. Execuția, îngrijită, a pus în valoare calitățile de invenție melodică ale celor trei piese, precum și construcția judicios chibzuită a întregului triptic.

În continuare, programul serii a prevăzut o lucrare aproape necunoscută, deși poartă semnătura unuia din corifeii muzicii romantice : *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în re minor, op. 40,* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Neglijarea acestui opus concertant în favoarea celui purtînd numărul 1 (în sol minor) își are desigur explicațiile sale : substanța muzicală apare aci mai puțin consistentă, factura tehnică a părții solistice este întrucîtva unilaterală, materialul tematic și anumite procedee pianistice amintesc în chip izbitor de bine cunoscutele *„Cîntece fără cuvinte"* ale aceluiași autor. Cu toate acestea, audierea lucrării își găsește justificarea dacă execuția solistică reușește să captiveze publicul prin calități deosebite de strălucire virtuoză și de rafinament poetic. Este tocmai cazul lui Valentin Gheorghiu,

care s-a impus de multă vreme ca un interpret de înaltă clasă al literaturii romantice. Sonoritatea încîntătoare a tuşeului, planurile frazelor definite cu o limpezime cristalină, siguranţa deplină a pulsaţiilor ritmice, — iată însuşiri care ne-au cucerit din nou la eminentul nostru pianist, făcîndu-ne să trecem cu vederea slăbiciunile lucrării. De altfel, pentru Valentin Gheorghiu concertul acesta a avut caracterul unui fel de „repetiţie cu public" înaintea apropiatei imprimări a lucrării pentru Casa de discuri din Berlin — R.D.G., alături de *Concertul pentru pian nr. 1* al aceluiaşi compozitor, în vederea editării ambelor creaţii mendelssohniene pe acelaşi disc.

În aceeaşi seară s-a inaugurat la Filarmonică ciclul integral al simfoniilor lui Arthur Honegger, personalitate de seamă a muzicii veacului nostru, membru marcant al „Grupului celor 6", care a dat muzicii franceze şi celei europene un nou impuls în perioada anilor '20. Constructor conştiincios şi conştient al unor forme de exemplară claritate, Honegger a fost totodată un muzician plin de vitalitate. Cercetînd cu o curiozitate nestăvilită tot ce a existat vreodată în muzică, de la polifonia medievală pînă la Schönberg şi la jazz, el s-a impus prin lucrări care denotă preocuparea de a crea o sinteză a limbajului muzical, mai degrabă decît de a aduce contribuţii inovatoare. Pe această linie se situează şi cele 5 simfonii ale sale, scrise pe parcursul a douăzeci de ani, din 1930 pînă în 1950. Prima dintre ele, executată pentru întîia oară în Bucureşti la concertul de care ne ocupăm, a stîrnit la prima ei audiţie mondială (Boston, 1930, dirijor Serghei Kussevitzky) exclamaţii de admiraţie. În realitate, simfoniile sale care s-au impus cu adevărat au fost a II-a, a III-a (Liturgica) şi a V-a („Di tre re"). Stilul său polifonic plin de complexitate este prefigurat încă de la această simfonie de debut, care vădeşte înalta măiestrie a autorului în domeniul arhitecturii formelor. Dar discursul muzical este încă prea puţin personal, ideea de sinteză este încă predominantă, în dauna prezenţei unui aport original. Pentru cunoaşterea evoluţiei simfonismului lui Honegger, audierea ei prezintă însă un indiscutabil interes.

După cele trei prime sau cvasi-prime audiţii, Remus Georgescu ne-a oferit în concluzie suita de concert din baletul *Mandarinul miraculos* de Bartók într-o interpretare corectă, dar insuficient pătrunsă de caracterul pasionat, pe alocuri violent sau grotesc, care străbate această muzică de la un capăt la celălalt. Aşteptăm un nou prilej pentru ca talentatul dirijor din generaţia aflată pe pragul maturităţii să se manifeste în toată plenitudinea posibilităţilor sale, nu odată remarcate.

EDGAR ELIAN

Recital Gheorghe Halmoş

Sînt aproape trei decenii de cînd am urmărit întreg ciclul sonatelor pentru pian de Beethoven, cîntate în cîteva seri memorabile, la Ateneu, de către Kempff. De atunci, prea puţini s-au mai încumetat să atace monumentala şi strivitoarea sonată op. 106 *für Hammerclavier*...

Pentru acest motiv, am lăsat alte două manifestări muzicale coincidente, în favoarea recitalului lui Gheorghe Halmoş. În ciuda gerului năpraznic, sala mică a Palatului era populată ; îndeosebi de către oamenii de muzică.

Gheorghe Halmoş, cu alura sa ascetică, este un artist care trăieşte intens muzica, dăruindu-se pe de-a-ntregul ei. Repertoriul său este imens ; îi datorăm şi o seamă de prime audiţii.

După o „desmorţire" iniţială, în *Passacaglia* de Sigismund Toduţă, s-a instalat temeinic, pentru aproape trei sferturi de oră, în care timp a trecut uriaşa şi neasemuita piesă beethoveniană.

Creind-o curînd după ce primise în dar un pian mare de la Thomas Broadwood, celebrul fabricant londonez, Beethoven scrisese editorului său : „aveţi aici o sonată care va da de lucru pianiştilor şi va fi cîntată vreme de 50 de ani"... Cîtă modestie ! Au trecut de atunci mai bine de 150 ani şi Sonata reprezintă şi azi o culme a artei pianistice încă neatinsă, a cărei interpretare — cel puţin interpretare — (era să spunem... escaladare) este visată de mulţi pianişti. Vom arăta, din capul locului, că Sonata se acordă cu formaţia artistică şi temperamentul pianistului Halmoş, cu stilul şi dispoziţia-i de spirit, cu sensibilitatea sa ascuţită.

Aşa se face că a intuit perfect dominantele spiritului beethovenian în celebra lucrare. Am aflat pe rînd, sub degetele lui Halmoş între altele, acele bruscherii neîmblînzite, apoi momentele de cantabilitate şi reverie care veneau, ca o mîngîiere, în alternanţa lor atît de cumpănită. Nu am putea să nu aducem în discuţie aspectul execuţiei propriuzise cu dificultăţile ei de mare îndrăzneală. Rezolvînd o seamă de probleme tehnice redutabile pe care pianistul le-a stăpînit cu succes, a vădit totodată un suflu, o rezistenţă, demne de toată preţuirea.

La început a imprimat *Allegro*-ului un caracter eroic, redînd în chip ferm violenţa primelor măsuri marcate puternic după care a expus tema cu măreţie dînd dezvoltărilor toată amploarea lor neobişnuită. *Coda*, de proporţii excepţionale, a apărut, plină de tumult, de frămîntare.

Relativ scurtul *Scherzo*, a fost redat în nota-i beethoveniană caracteristică : departe de a sugera o glumă sau o badinerie, a fost, dimpotrivă, mai de grabă dramatic. Cu un profund sentiment a cîntat Halmoş *Adagio*, bine cîntărit şi dozat, perfect echilibrat. Au fost momente de mare interiorizare, un cînt ca o rugă la orgă. După scurtul *Largo*, a urmat *Allegro final* unde enorma şi dificila *Fugă* la trei voci detaliată cu minuţiozitate, ne-a oferit odată mai mult măsura valoroaselor potenţe pianistice ale interpretului.

Ar fi de dorit ca această sonată, atît de rar cîntată şi a cărei pregătire a necesitat o muncă artistică deosebită, să fie valorificată de interpret cel puţin prin încă o prezentare, pe care o aşteptăm alături de cei ce au lipsit la acest recital.

În partea a doua a programului : cele patru *Balade* de Chopin. Nota caracteristică a interpretării : o sensibilă vitalitate a acestor piese poetice. Nimic

lînced, languros, nimic efeminat. Totul a respirat vigoare, energie. Uneori mişcarea a fost pe alocuri chiar prea eroică *(Balada în sol minor)*. Cu multă reculegere şi gingăşie au fost cîntate pasajele lente, cu contraste foarte expresive *(Balada în fa major)*. O notă pronunţată de graţie a comunicat *Baladei în la bemol* iar pentru *Balada în fa minor* (a IV-a) a găsit *rubato*-uri de mare distincţie. Aici, uneori, către final, a dat preferinţă complexelor armonice chopiniene — ceea ce a făcut ca linia melodică să rămînă în umbra acestora. Suplimente din Chopin au întregit, dacă mai era nevoie, o seară de autentică artă.

J.-V.P.

„Sărbătorirea lui Alexandru"

Iniţiativa Filarmonicii „George Enescu" şi a dirijorului Mircea Basarab de a programa execuţia oratoriului *Sărbătorirea lui Alexandru (Alexander's Feast* în limba engleză originală, *Alexanderfest* în limba germană folosită la concertul de care ne ocupăm) merită întreaga preţuire a publicului, căruia creaţia oratorială a lui Händel îi este destul de puţin cunoscută. Lucrul acesta apare cu atît mai regretabil, cu cît oratoriile permit cunoaşterea uneia din laturile cele mai originale şi mai semnificative ale stilului händelian tîrziu. Într-adevăr, dacă cele 40 de opusuri dedicate de Händel teatrului liric au fost scrise într-o perioadă care începe din tinereţe şi se încheie la vîrsta de 56 de ani (cînd scrie ultima sa operă, *Deidamia)*, oratoriile încep să-l preocupe — cu excepţia a 7 lucrări concepute într-o epocă mai timpurie — abia de la 47 de ani încolo, cînd îmbogăţeşte an de an genul cu cîte o nouă creaţie, ultimul dintre cele 32 de oratorii *(Triumful timpului şi al adevărului)* fiind compus în 1757, la vîrsta de 72 de ani.

Oratoriul fiind o dramă destinată reprezentării în sala de concert, este necesar — după cum afirmă Romain Rolland — „ca muzica să constituie propriul ei decor", dezvoltînd în mod considerabil părţile pitoreşti şi descriptive. Este ceea ce a înţeles, printre primii, Händel atunci cînd a introdus culoarea ca element modern în tratarea corului, căruia îi rezervă de altfel un rol predominant, departe de decorativismul uzual în opera franceză a epocii. La Händel, corul devine un personaj activ al dramei, jucînd uneori rolul de comentator, aidoma corului antic grecesc, dar de cele mai multe ori rolul poporului, care ia parte efectivă la acţiune. Elemente novatoare apar în creaţia oratorială händeliană şi în ce priveşte soliştii vocali, cărora le dedică recitative cu acompaniament orchestral ca „numere" în sine, nu ca preludii destinate să pregătească atmosfera ariei imediat următoare.

Toate aceste reforme preconizate de Händel pentru genul oratoriului sînt prezente încă din primele creaţii ale epocii maturităţii sale, printre care se numără şi *Sărbătorirea lui Alexandru*, scrisă în 1736, la vîrsta de 51 de ani, pe versurile poetului englez John Dryden. După cum o arată şi titlul, oratoriul îşi propune să evoce sărbătorirea de care a avut parte Alexandru Macedon după cucerirea Persiei. La banchetul organizat cu acest prilej în oraşul Persepolis, capitala Persiei înfrînte, cei prezenţi preamăresc geniul militar al marelui comandant de oşti, pentru ca — la un moment dat — intervenţia frumoasei hetaire ateniene Thais să-i determine să pornească în grup, cu făcliile în mîini, pentru a incendia oraşul. În acest punct al oratoriului, care intervine la finele celui de-al 24-lea număr (din totalul de 27) al lucrării, acţiunea capătă o întorsătură nouă şi neaşteptată : intervine Sf. Cecilia, patroana muzicii, datorită căreia vechea artă elină şi noua artă a Renaşterii se contopesc într-un tot unitar, simbol al forţei indestructibile a muzicii ; sub influenţa acestei forţe profund umane, Alexandru opreşte avîntul răzbunător al incendiatorilor. Trecerea bruscă spre acest final care intervine ca un „deus ex machina" a provocat multe comentarii critice. Muzica, însă, plină de măreţie şi de farmec coloristic, constituie una din realizările majore ale lui Händel, impresionînd deopotrivă în marile ansambluri coral-orchestrale, ca şi în recitativele şi ariile soliştilor.

La pupitru, Mircea Basarab a ştiut să impregneze execuţia de stilul grandios, pe alocuri luxuriant, al lui Händel. Un rol principal a revenit corului (pregătit de Vasile Pântea), masiv şi agil, aşa cum o cere partitura. Emilia Petrescu a demonstrat încă o dată marea ei afinitate pentru muzica händeliană, pe care o stăpîneşte cu o virtuozitate unanim recunoscută, incluzînd şi ornamentaţia specifică, atît de controversată cu privire la utilitatea menţinerii ei în zilele noastre. Dintre ceilalţi doi solişti, tenorul Nicolae Andreescu şi basul Dan Muşetescu, acesta din urmă a produs o bună impresie prin acurateţea intonaţiei, calitatea glasului şi cursivitatea frazelor. În stil, intervenţiile lui Nicolae Licareţ la clavecin şi Eckart Schlandt la orgă.

E. E.

Aurelian Octav Popa

Prin însuşirile cu totul excepţionale ale clarinetistului Aurelian Octav Popa precum şi prin programul pe care l-a interpretat, socotim recitalul său drept evenimentul artistic cel mai important al stagiunii muzicale actuale — bine-nţeles pînă în februarie a.c.

Niciodată nu vom fi vorbit sau scris prea mult, dimpotrivă, despre acest artist care a cucerit concursurile internaţionale de la Geneva şi Birmingham, de la Praga, Budapesta ori Utrecht.

Modalităţile sale de execuţie la acest instrument pe care l-au preţuit Mozart, Weber şi încă mulţi alţi compozitori — suflul, digitaţia, chipurile multiple de articulare şi frazare, nuanţările sale incomparabile

— sînt acelea ale unui mare virtuoz şi nu mai puţin muzician în ceea ce priveşte interpretarea.

Împreună cu pianista Alexandrina Zorleanu a oferit un program de mare exigenţă şi deosebită varietate care să satisfacă cele mai pretenţioase gusturi, recital despre care, credem cu tărie, că va putea repurta un mare succes în orice centru muzical al lumii. Trebuie să spunem că mai toate piesele prezentate au fost de o rară bravură, lucrări îndeobşte de concurs, începînd cu *Rapsodia* de Claude Debussy ale cărei trăsături de virtuozitate şi amploare melodică au fost redate cu multă uşurinţă şi cu o deplină graţie. Scurta *Sonatină* de Honegger, atît de concisă (nu durează decît cinci minute) a valorificat din plin instrumentul solist atît în mişcarea lentă, melodioasă, cît şi în finalul viu, bine ritmat, antrenant. Am urmărit şi *Sonata* de Poulenc, scrisă în stilul spontan şi sincer al autorului. Este interesantă optica personală a compozitorului. A dat indicaţii de mişcare *allegro... tristamente* (partea întîia). Aceasta însă, după cîteva acrobaţii introductive, nu a apărut deloc tristă, dimpotrivă. Mai de grabă *Romanza* e melancolică. Aici, reluările temei, în *piano*, de către interpret, au fost de o negrăită poezie. *Finalul (allegro con fuoco)*, un galop, a fost înfăţişat cu umor, cu veselie.

Aurelian-Octav Popa a prezentat apoi, în condiţii excelente, nu mai puţin de cinci prime audiţii — ceea ce măsoară seriozitatea exemplară cu care a pregătit recitalul. Din lucrarea *Domaines* de Boulez a oferit mai multe extrase pentru clarinet solo. Aici virtuozitatea sa s-a afirmat din plin. Pe unele sunete din registrul grav, obţinea, concomitent, armonice superioare, aşa încît sunetul fundamental apărea ca o fină pedală, părea o ţinută, un ison de cimpoi. Am apreciat modalităţile variate de atac ca şi bogata-i paletă coloristică mult diferenţiată, pentru a nu mai vorbi de nuanţele dinamice, cînd *pianissimele*, la limita audibilităţii păreau ireale, iar *fortissimele* depăşeau limitele lor prin anumite efecte de *flatterzunge*. Muzica lui Boulez ridică în calea interpretului dificultăţi enorme pe care Aurelian-Octav Popa le-a învins cu succes datorită şi faptului că el şi-a asimilat, în primul rînd, ideile muzicale ale compozitorului.

În program au figurat şi *Concerto abbreviato*, de Petar Bergamo, piesă de virtuozitate (sunete apogiaturate, vibrate, cu salturi intervalice mari etc.) şi *Monodie* de Hans Ulrich Lehmann, (o întreagă gamă de efecte subtile, proprii muzicii contemporane), ambele piese pentru clarinet solo.

Am audiat şi două piese în primă audiţie ale compozitorilor noştri. Alexandru Paşcanu a scris *Balada* pentru clarinet şi clavecin „cu concursul sugestiilor oferite de Aurelian-Octav Popa căruia îi este dedicată". Piesa este scrisă, la început, într-adevăr în stil de baladă ; pare o poveste de demult... Clavecinul intervine uneori acompaniind clarinetul, alteori cîntînd pe seama sa şi adoptînd o alură ritmică. Spiritul baladei româneşti este împînzit cu elemente de virtuozitate. Clarinetul are momente ce par chiote de veselie ; alteori „balada" devine burlescă. La un moment dat a căpătat un caracter motric care ne-a dus cu gîndul la *Pacific* de Honegger, finalul desfăşurîndu-se într-un *accelerando*. Foarte bună intenţia compozitorului de a-i asocia clarinetului, clavecinul. Intenţia... În practică însă, din pricina amplificării, sonorităţile firave ale clavecinului — care ar fi fost foarte potrivite să evoce, cum a gîndit compozitorul, un acompaniament de lăută — au apărut excesive. O „baladă" sui-generis, originală, compozită, complexă şi în acelaşi timp interesantă.

În sfîrşit, *Fuziune* — muzică pentru clarinet, pian şi bandă de magnetofon, de Eugen Wendel.

Înrîurit de contactele sale cu muzica electronică şi în general cu muzica nouă (între altele cea practicată la Darmstadt) Eugen Wendel a scris o lucrare în care sonorităţile de ordin magnetofonic intervin, progresiv, tot mai mult, alături de clarinet şi pian justificînd titlul propus. Toate ar fi bune ; pianul, „preparat" cu o indiscutabilă măiestrie, a dus la un profil sonor variat şi bogat. Din păcate, acest mixaj nu era de natură să ne favorizeze audierea degajată a clarinetului. Am regretat pentru arta lui Aurelian-Octav Popa. Dar eminentul interpret ne-a oferit, ca o strălucită compensaţie, o Alemandă de Bach, redată la clarinet solo nu numai cu maximum de virtuozitate dar şi cu aprofundarea puternicului ei conţinut.

Am lăsat la urmă, pentru a-i exprima cele mai calde aprecieri, pe pianista Alexandrina Zorleanu, interpretă subtilă, excelent pregătită, care a susţinut pianul şi clavecinul cu o muzicalitate demnă de ilustrul ei partener. Dorim să o ascultăm cît mai des.

Să subliniem, în sfîrşit, la modul pozitiv şi inovaţia lectoratului Filarmonicii de a da cuvîntul, în program, compozitorilor români cîntaţi în concert spre a-şi exprima punctul de vedere asupra propriilor lucrări.

J.-V.P.

Gheorghe Crăsnaru

Stagiunea de muzică de cameră organizată de Filarmonica „George Enescu" îmbracă forme din cele mai variate, un interes major trezindu-l în mod constant manifestările reunite în cadrul unor cicluri. Unul dintre acestea, inaugurat în primele zile ale lunii februarie, poartă titlul „Pagini de antologie din literatura vocală", propunîndu-şi să parcurgă cele mai semnificative creaţii camerale, concepute cu participarea vocii omeneşti. Este un domeniu de investigaţie vast, în care o operaţie de selecţionare se anunţă ca deosebit de dificilă, deşi cîteva opusuri se impun cu forţa evidenţei ca unanim acceptate capodopere ale genului. Printre ele, se numără în mod indiscutabil ciclul celor 24 de lieduri cuprinse de Schubert sub titlul *Călătorie de iarnă*. Scris pe versurile poetului Wilhelm Müller în anul premergător morţii compozitorului (1827), cînd Schubert se afla

pradă unor sentimente de melancolie și deznădejde, ciclul acesta constituie apogeul creației sale de lieduri, datorită mijloacelor de o îndrăzneală uimitoare puse în acțiune pentru a exprima prin muzică dramatismul textului literar de bază : libertatea deplină a formei, diversitatea facturii intonaționale, folosirea unei scriituri armonice cu surprinzătoare disonanțe și modulații. Dacă la toate acestea adăugăm conciziunea extremă a limbajului și frecventele momente contrastante, introduse pe parcursul ciclului pentru a potența gradația dramatică, avem o imagine mai precisă a acestor pagini de culme a geniului schubertian, care au determinat o cotitură în evoluția liedului, dar și în aceea a muzicii pentru pian.

Interpretarea unei lucrări de un asemenea grad de complexitate, care ocupă prin dimensiuni programul unei seri întregi de recital, pretinde un cîntăreț matur, dotat cu o îndelungată experiență profesională, și totodată un artist capabil de o intensă vibrație interioară, desfășurată în limitele unei scări de nuanțe cu diferențe adeseori imperceptibile. Am fost de aceea oarecum surprins de curajul tînărului bas Gheorghe Crăsnaru, student în anul IV al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", de a aborda o asemenea culme a literaturii vocale de cameră. La o examinare mai atentă a biografiei sale artistice, am constatat însă că „studentul" Crăsnaru are la activul său numeroși ani de practică muzicală, începută din fragedă tinerețe ca membru al Corului de copii al Radioteleviziunii, continuată ca solist al Ansamblului artistic al Armatei (cu turnee în țară și străinătate), pentru ca studiile superioare începute relativ tîrziu (din 1968) să urmărească consolidarea unor cunoștințe dobîndite anterior pe parcursul unei activități profesionale intense și așezarea lor pe o bază teoretică organizată. Laurii Concursului internațional „George Enescu", dobîndiți în 1970, au constituit o recunoaștere oficială a marelui său talent. În plus, Crăsnaru a început să fie invitat tot mai frecvent, de-a lungul anilor din urmă, ca solist în concerte vocal-simfonice, dovedind serioase aptitudini pentru acest gen atît de pretențios. În producțiile de operă ale Conservatorului, el s-a afirmat, pe de altă parte, ca un excelent interpret al scenei lirice, vădind — pe lîngă calități vocale — remarcabile aptitudini actoricești, valorificate mai recent în scene de mare dificultate din *Oedip* și *Boris Godunov*. În aceste condiții, „atacarea" ciclului schubertian nu mai apare ca un simplu act de curaj, ci ca preocuparea firească a unui cîntăreț format, de a dovedi publicului (și de a-și dovedi sie-și) capacitatea de cuprindere a variatelor modalități de expresie ale artei vocale, de a se afirma — cu alte cuvinte — ca un cîntăreț complet.

Demonstrația a fost, sub toate aspectele, concludentă. S-a vădit că Gheorghe Crăsnaru, tînărul solist de pe acum consacrat în oratorii și cantate, cîntărețul de operă deocamdată apreciat numai de publicul restrîns al producțiilor Conservatorului, dar așteptat cu nerăbdare de publicul mare al Operei Române, este un excelent interpret al liedului, dovada fiind făcută în condițiile maxime de dificultate pe care le implică ciclul *Călătorie de iarnă*.

O seamă de calități, remarcate și cu ocazia altor manifestări anterioare ale lui Gheorghe Crăsnaru, au fost confirmate la acest recital : frumusețea și generozitatea timbrului de bas, marea întindere și omogenitate a glasului, inteligența frazării, claritatea deplină a dicțiunii (în limba germană). Dincolo de toate acestea, Crăsnaru s-a impus însă prin aptitudinea sa de a face din fiecare lied — oricît de concis ca dimensiuni — un tablou evocator al variatelor ipostaze sugerate de starea sufletească profund depresivă a compozitorului de-a lungul celor 24 de lieduri, de la aparent surîzătorul, dar în fond resemnatul *Noapte bună*, pînă la tragicul autoportret al *Flașnetarului*, biet cerșetor care învîrte manivela orgii sale mecanice în indiferența trecătorilor, așa cum Schubert se consuma pe altarul muzicii fără a reuși să trezească interesul publicului vremii. Pentru fiecare din aceste ipostaze Crăsnaru a găsit expresia adecvată, uneori scrîșnită — ca în *Die Wetterfahne (Girueta*, greșit tradusă în program ca *Sfîrleaza)*, care scîrțîie pe acoperiș în chip batjocoritor —, alteori descurajată — ca în *Einsamkeit* (Singurătate) — sau amar ironică — ca în *Die Nebensonnen* (Trei aștri). Dramaturgia ciclului prevede însă și momente contrastante, de trecătoare înseninare, față de care liedurile sumbre imediat următoare apar cu atît mai impresionante. Și aici, Crăsnaru a știut să găsească tonul potrivit, de evocare a unei fericiri pierdute, ca în celebrul *Der Lindenbaum* (Teiul), cîntat simplu, dar cu o notă de nostalgie în glas.

A fost o seară care ne-a dat satisfacția de a constata că școala românească de canto continuă să descopere și să formeze mereu noi talente, capabile să preia ștafeta de la marii lor înaintași. Elevul maeștrilor Petre Ștefănescu-Goangă și Viorel Ban este unul dintre aceste talente, chemate să ducă mai departe o luminoasă tradiție.

Satisfacția oferită publicului nu s-a datorat însă doar confirmării calităților unui tînăr cîntăreț cu strălucite perspective, ci și aportului de mare sensibilitate și rafinament al pianistei Marta Joja, care a alcătuit, împreună cu Gheorghe Crăsnaru, un cuplu deplin sudat, capabil să-și omogenizeze intențiile expresive sub semnul nemuritorului geniu schubertian.

E. E.

Muzică poloneză

Manifestările „Zilele Varșoviei", care au avut loc în Capitală între 17 și 23 ianuarie, prilejuite de aniversarea a 27 de ani de la eliberarea capitalei Poloniei, s-au încheiat printr-un concert de muzică poloneză, în Sala Mică a Palatului Republicii, organizat de Filarmonica „George Enescu".

În cuvîntul introductiv, muzicologul și criticul de artă George Sbârcea a adus un omagiu bogatei culturi muzicale a poporului prieten, care n-a început muzica nici cu Chopin, nici cu Moniuszko, nici cu Wieniaw-

ski, ci mult înaintea lor, încă din al treisprezecelea secol, probabil o dată cu însăşi anul întemeierii Varşoviei — 1262.

Concertul a fost alcătuit din piese de muzică de cameră şi corală ale compozitorilor polonezi clasici şi moderni.

În interpretarea plină de adîncime şi de suflu romantic a pianistului Alexandru Demetriad am ascultat *Nocturna în fa minor, opus 55, Mazurca în do major, opus 67 nr. 1,* şi *Scherzo nr. 4, în mi major, opus 54* de Chopin. Emilia Petrescu, acompaniată la pian de Marta Joja, a cîntat liedurile *Lebedele albe, În nori* şi *Mamă, îmi vei spune oare ?* de Karol Szimanowski. De o prospeţime şi frăgezime remarcabile, liedurile acestea ilustrează personalitatea unui mare compozitor al Poloniei moderne, care, asemenea unui pîrîu viu, a spălat tot balastul convenţional din muzica post-romantică a ţării sale. Emilia Petrescu a izbutit să le dea, prin arta sa, de puternice sugestii, o expresie şi un relief impresionante.

În a doua parte, Ştefan Korodi (clarinet) şi Hilda Jerea (pian) au executat *Preludii de dans* de Witold Lutoslawski, lucrare care îmbină în textura sa culorile şi sunetele luminii. *Legenda* de H. Wieniawski şi *Fîntîna Arethuzei* de Szimanowski, cîntate de Avy Abramovici (vioară) şi Irina Staicu (pian) într-o atmosferă de iniţiere lirică, au îngăduit publicului o privire fugară asupra bogatei şi variatei muzici de cameră poloneze din secolul 20, de un timbru cu totul particular.

În încheiere, Corul Filarmonicii „George Enescu", dirijat de Vasile Pântea, a conferit concertului de muzică poloneză o strălucire deosebită, prin interpretarea *Suitei de cîntece populare poloneze* de Szygietinski. Lucrarea amplă, care presupune dificultăţi de realizare, nu atît prin tehnica scriiturii, cît prin comprehensiunea stilului şi a expresiei proprii folclorului polon, a beneficiat de o tălmăcire nuanţată, căpătînd astfel rezonanţe amplificate în auditori.

Concertul s-a bucurat de prezenţa tov. Jaromir Ocheduszko, ambasadorul R.P. Polone la Bucureşti, a unor membri ai ambasadei şi ai corpului diplomatic, precum şi a reprezentanţilor Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste.

CL. R.

Formaţia „Pro Musica" a Casei de cultură „Mihai Eminescu"

Casele de cultură polarizează în jurul lor atît amatori cît şi profesionişti ai artei, a căror activitate în comun, dusă într-o lăudabilă emulaţie este demnă de relevat. Ne vom referi astăzi la Casa de cultură „Mihai Eminescu" afirmată în ultimii ani cu succes, în manifestări publice. Sînt de menţionat în acest sens Festivalul „Gheorghe Dima" de la Braşov, concertele Bach la Ateneul Român, ş.a. susţinute de formaţia vocal-instrumentală de cameră „Pro Musica".

În sala mică a Palatului a prezentat un program exclusiv de muzică românească, pus la punct cu grijă, sub îndrumarea organistului Horst Gehan.

Un Cvartet de coarde de Doru Popovici a fost interpretat de asistentul universitar Adrian Petcu (vioara I) şi de studenţii Mircea Petcu (vioara II-a) Adrian Boiangiu (violă) şi Gabriel Negoescu (violoncel). Lucrarea, melodioasă, accesibilă — un *lied* în prima parte şi o *sonată* în cea de a doua — cu ecouri de melos românesc, a fost redată cu limpezime, tinerii executanţi vădind o deplină coeziune şi un sens comun al interpretării. Au cîntat curat, corect, nuanţat.

Din muzica instrumentală a fost prezentată şi *Sonata pentru vioară şi pian în mi minor* de Sigismund Toduţă, lucrare de vibrant suflu liric românesc (în deosebi *Rondo*-ul final) care ţine însă seamă de unele canoane ale formei de sonată Franck. Studenta Cristina Ardeleanu (vioară) şi Alexandru Preda (pian) au cîntat cu stăpînirea tehnică, siguranţa şi echilibrul unor adevăraţi profesionişti.

Cîntecele pentru voce şi pian de Tiberiu Brediceanu *Du-te, dor, cu Mureşul ; Turturea din vale Sacă, Cînd treci bade pe la noi* şi altele — au fost redate în stilul lor apogiaturat specific, de soprana Ada Petroianu-Badea, voce lirică de mare limpezime, acompaniată cu aplomb dar cu discreţie de pianista Adriana Lungu.

Am urmărit şi un întreg program de muzică corală. Corul feminin acompaniat de pianista Adriana Lungu a prezentat mai multe cîntece de Eusebie Mandicevski : *Sfînta muncă, Doi la oi, Aia Baia, Valurile, vînturile* şi altele, scrise într-un spirit romantic, brahmsian, pe versuri de Vlahuţă, Alecsandri, Eminescu ; apoi corul mixt a cîntat *a cappella* unele din cele mai populare bucăţi de Dima, Cucu, Flondor, Croitoru, Nottara.

Acest bogat program s-a aflat sub conducerea lui Horst Gehan, care s-a dovedit a fi nu numai eminentul organist şi compozitor cunoscut din concertele publice dar şi un talentat dirijor. A condus cu multă precizie, a imprimat nuanţe dinamice variate, de bogată expresie, în raport cu exigenţele pieselor prezentate. Solista Paula Albuleţ a cîntat cu o voce caldă de alto, bine timbrată, cu o dicţiune inteligibilă.

Se cuvin relevate şi două piese corale prezentate în primă audiţie, ambele pe versuri de Eminescu, *La mijloc de codru* de Vasile Timiş, scrisă în spiritul muzicii poulare şi în care vocile bărbăteşti şi cele feminine au apărut angajate într-un izbutit canon ; de asemenea *Cu penetul ca sideful* de Horst Gehan, piesă de gingaşe atmosferă, în stil de nocturnă, realizată cu armonii curajoase.

Activitatea desfăşurată de *Pro Musica* sub îndrumarea inimosului animator care este Horst Gehan constituie un bun exemplu al muncii artistice desfăşurată de formaţiile de amatori.

J.-V.P.

Concert coral

Sala Ateneului a găzduit luni 17 ianuarie a.c. un interesant concert coral susținut de Corul Filarmonicii „George Enescu" din București. Programul alcătuit, atractiv și inedit, a cuprins o primă parte, dedicată creației madrigaliștilor englezi și o a doua parte, formată din lucrări ale compozitorilor români. Concertul ne-a prilejuit ocazia de a urmări pe dirijorul Nicolae Niculescu, muzician de sobră ținută, directorul Liceului nr. 1 de Muzică din Capitală.

Alături de cunoscuții Thomas Morley, John Bennet, John Dowland, Henry Purcell am avut ocazia să ascultăm și piese de mai puțin celebrii Robert Cornysh, Hubert Waelrant, Thomas Weelkes și Francis Pilkington. Corurile urmărite, în majoritate în primă audiție (și nu în totalitate, așa cum ne informa eronat programul de sală !), au fost de o valoare muzicală medie, distingîndu-se din rîndul lor doar *Weep, o mine eyes* a lui John Bennet, lucrare de un excepțional dramatism. Nicolae Niculescu a reușit o izbutită tălmăcire a acestui tip de muzică, dificilă prin scriitura ei polifonică, complexă. Dirijorul a reliefat și a dozat cu mult simț al proporțiilor planurile contrapunctice, încadrîndu-și viziunea interpretativă în coordonatele stilistice adecvate.

Din programul de muzică românească am reținut mai ales dramatica tălmăcire dată piesei *Foicic-a bobului* de Gh. Dumitrescu, lirismul imprimat *Cîntecului de leagăn* de Vinicius Grefiens, frumoasa construcție a acestui adevărat poem coral care este *Mioriția* de Paul Constantinescu, sensibilitatea dovedită în *Idila bihoreană* de Sabin Drăgoi, patosul și dăruirea din piesele *României* de Doru Popovici, *Țara lui Făt-Frumos* de Tiberiu Olah și *Mereu ai tăi, Partid* de Anton Dogaru (programul a mai cuprins și piese de Tiberiu Brediceanu, Dimitrie Cuclin și Radu Paladi). Din păcate corul nu a răspuns întotdeauna cu promptitudinea necesară frumoaselor intenții ale dirijorului, semnalîndu-se deseori chiar inexactități în domeniul intonației. Trecînd însă peste aceste mici amănunte, rămînem cu buna impresie generală lăsată de arta interpretativă a unui dirijor de cor de remarcabilă calitate muzicală care este Nicolae Niculescu.

Concert simfonic la Conservator

Luni 31 ianuarie a.c., în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București a avut loc un concert simfonic de ținută, susținut de orchestra de studenți dirijată de Radu Zvorișteanu. Muzicianul concert-maestru al orchestrei Radioteleviziunii Române, și-a demonstrat cu această ocazie autenticele valențe dirijorale de care dispune : gestică precisă, sensibilitate și în special o aleasă gîndire muzicală. Grăitoare în acest sens a fost interpretarea *Simfoniei a 33-a* de Mozart. Un cuvînt special pentru *Uvertura* la *Tannhäuser* de Richard Wagner, arcurile ascensionale și depresionale ale uverturii au fost construite cu măiestrie, interpretarea purtînd deopotrivă atributele de spectaculos și logic.

Concertul de vioară de Piotr Ilici Ceaikovski a beneficiat de prezența solistică a lui Constantin Bogdănaș (clasa prof. universitar Ionel Geantă). Virtuoz în adevăratul sens al cuvîntului, Constantin Bogdănaș a surmontat cu ușurință dificultățile tehnice ale partiturii, străbătînd cu sclipire pasajele grele ale concertului. Am avut rezerve în ceea ce privește construcția muzicală a anumitor fraze în care unele accente incorect plasate ne-au stîrnit surprinderea. În fine, cele *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalschi, impecabil finisate, au completat acest program pretențios atît prin varietatea stilistică a lucrărilor abordate cît și prin dificultățile propriu-zise ce le ridicau partiturile respective. Contribuția lui Radu Zvorișteanu la reușita concertului simfonic a fost decisivă. Numerosul public prezent în sală a demonstrat o dată în plus prestigiul pe care și l-a cîștigat Conservatorul prin manifestările de calitate realizate în ultimul timp.

DAN BUCIU

Tineri interpreți

Programul muzical „De la Ateneul Tineretului la Ateneul Român" a inițiat în această stagiune susținerea unor recitaluri instrumentale și vocale pe scena de la Sala Mică a Palatului. Recitalurile, cîte unul pe lună, au prezentat publicului și presei, în noiembrie și decembrie 1971, precum și în ianuarie 1972, interpreți de relief în sînul generației lor, probe ale virtuților școlii românești de interpretare muzicală. Rînd pe rînd, pianista Eva Rădăcineanu și violonistul Lupu Șerban, violonistul Tudor Horia și violoncelistul Mirel Iancovici, violonistul Octavian Rațiu și soprana Horiana Brănișteanu au relevat dovezile lor de profesionalism, în acel spirit de dăruire atît față de capodoperele pe care le-au interpretat, cît și, față de ascultători.

Pentru tînărul interpret care apare pentru prima dată la Sala Mică a Palatului, împrejurarea capătă semnificații deosebite ; el nu se mai află pe scena liceului de muzică sau a Conservatorului, și nici pe scena, devenită multora atît de familiară, de la Ateneul Tineretului. Interpretul întîlnește exigențele cărora va trebui să le răspundă pe parcursul activității sale viitoare de virtuoz. Fără îndoială că interpretul sesizează acest lucru, și dacă în raport cu publicul tînărul muzician se afirmă, în raport cu propria sa carieră, el se formează.

O primă constatare ar fi, de aceea, îmbucurătoarea prezență a publicului la aceste recitaluri ; că tinerii pot trezi acel interes prin care problema sălii de concert despre care se vorbește atît de mult poate fi

rezolvată, dacă, bineînțeles, prin tenacitate și încredere, nu vor apare compromisuri. Ideea merită să fie studiată, gîndindu-ne atît la interpret cît și la piesa înscrisă în program. Interpretul tînăr înmănunchiază farmecul și îndrăzneala cu acea responsabilitate pe care numai adevăratele caractere pot s-o păstreze în anii de maturitate. De aici o prezență umană inedită, girul de încredere corelîndu-se cu încrederea însăși pe care o dăruiesc, și putem spune, cu-atîta generozitate, instrumentiștii. Nu este vorba de condescendență ; spre deosebire de studentul de la Politehnică sau de la Medicină, care nu devine și nu este nici inginer și nici medic decît după absolvirea efectivă a celor 5 sau 6 ani de studii, muzicianul tînăr poate fi format în linii foarte categorice chiar la ieșirea din adolescență, exemple celebre făcînd dovada acestei afirmații. Prudența excesivă nu numai că privează de satisfacții întrutotul justificate atît interpreții cît și ascultătorii, ceea ce, pe plan social, înseamnă lipsa unor elemente de valoare în bunul mers al unei vieți artistice dinamice, dar înlătură și posibilitatea creării din vreme a acelui suport moral fără de care nu se poate concepe legătura dintre interpret și public. În privința muzicii propriu-zise, experiența a arătat că, date fiind programele de studii din cadrul cărora interpreții își extrag programele de recital, întîlnirea sau reîntîlnirea cu lucrări muzicale rar sau aproape necîntate în sala de concert plasează atenția observatorului la un nivel mereu neașteptat. Nu mă refer la lucrări de școală, cum ar fi concertele de Vieuxtemps sau Goltermann, ci la capodopere absolute ale muzicii, cum ar fi *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven, sau *Sonata pentru pian op. 78, în Fa diez major* de același compozitor, *Sonata pentru vioară* de Franck, sau *Sonata a 3-a, în re minor* pentru vioară de Brahms, *Sonata pentru violoncel* de Debussy. Interpreții ajunși la maturitate ezită să atace asemenea lucrări, justificat sau nu, dar acest lucru nu trebuie să împiedice publicul să le cunoască, să le pătrundă și să le admire. Iată deci că tinerii interpreți susțin această sarcină, și nu sînt rare cazurile cînd o duc la bun sfîrșit cu strălucire. Și mai este ceva : disponibilitatea solistică de care dispun tinerii interpreți este notabilă, ei răspunzînd la solicitări diverse și avînd o singură dorință, aceea de a dărui muzică. Există, printre cei mai bine de o sută de tineri instrumentiști care colaborează permanent cu programul muzical „De la Ateneul Tineretului la Ateneul Român", elemente care au apărut în concert și de trei patru ori pe lună : la Ateneul Tineretului, la Student Club, la Sala Mică a Palatului, la Casa Studenților din Brașov. Acest izvor de muzică nu poate fi neglijabil. El implică o solicitudine neîncetată, concertele tinerilor muzicieni, întîlnirile lor cu publicul cunoscîndu-și încununarea fie la Sala Mică a Palatului, fie la Festivalurile organizate la Ateneul Român.

Nume care sînt astăzi poate necunoscute, pianistele Eva Rădăcineanu și Ruxandra Anastasescu, violonistul Horia Tudor, violoncliștii Mirel Iancovici și Dorel Fodoreanu, se vor afla, fără îndoială pe prima pagină a vieții noastre muzicale de mîine. Programul muzical „De la Ateneul Tineretului la Ateneul Român" nu face decît să prefigureze.

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

„Cneazul Igor"

„Cneazul Igor" — „o baladă" despre credință și dreptate, pagini autentice de letopiseț ; o chemare fierbinte la unire. Borodin — reprezentant de seamă al „grupului celor cinci" alături de Mussorgski, Korsakov, Balakirev, Kui — dorea să creeze o operă etică. Îi studiase pe Gogol, Lermontov, îl pasiona Pușkin. Celebrul critic muzical Stasov îi aprecia entuziasmul pentru dorința ardentă de a sprijini efectiv prin lucrări inspirate — muzica națională. 1860 — 1870 înseamnă în filele istoriei poporului rus ani în care iobăgia a fost desființată. Impresionat de ideile vremii sale, de puterea uriașă a maselor, Borodin se apleacă pasionat asupra „Bîlinei", „Cîntec despre oastea lui Igor", o baladă din secolul al XII-lea de o poezie, de un realism, cu totul impresionante în care clocotul mulțimii, glasul și voința ei sînt capitale. În epoca în care statul Kievian era în descompunere, knejii aveau sentimentul dominației și nu al unității ; cîteva popoare și în primul rînd tătarii, în sudul țării, găseau prin micile neînțelegeri ale kievienilor teren de pătrundere, de acaparare a ținuturilor lor. Borodin pornește la cunoașterea profundă a suflului acelei vremi, cercetează, adună material documentar, notează folclor vechi muzical ce aparține Asiei Centrale. Scrie — așa cum a dorit — o operă epică. Caracterele personajelor sînt mai puternice decît acțiunea propriuzisă ; o tehnică clară de luminare a situațiilor, prin portretizare ; linii sigure, ferme, nesovăielnice pentru fiecare personaj, pentru cor. Întrepătrunderea lor desfășoară planurile, faptele.

Ideea reluării „Cneazului Igor" pe scena Operei române într-o nouă montare este deosebit de lăudabilă. O frescă pe care muzica atît de echilibrată, de limpede, cu o remarcabilă putere de penetrație o face și astăzi interesantă, vie. Regia lui Hero Lupescu impune cunoașterea perfectă a dirijării mișcărilor ample, fixarea locurilor unde fantezia poate cu adevărat să se dezvolte, să se risipească parcă pentru o clipă pentru a se aduna în momentul următor și a pleda pentru scheme pe care timpul le-a decretat valabile. Există în această montare două ritmuri, la prima vedere curios de contrastante ; ritmul dinamic sclipitor, în care recunoaștem personalitatea regizorului — așa cum îl reprezintă excelentul tablou al petrecerii de la curtea lui Galițki, și momente *statice*, voit închistate, — spre exemplu Prologul, în care mulțimea este aproape nemișcată, are gesturi țepene, înghețate. Dacă dinamica, temperamentul își găsește loc bun în scena taberei polovțienilor, în conturarea cuplului Skula și Eroșka în prezența Konceakovnei... de fapt în aproape toate personajele, mișcarea rigidă ar rămîne solitară, dacă nu ar fi reluată în final ; deci intenția regizorului pledează pentru un început și un final de frescă, din care figurile prind viață cît povestea lor se deapănă. Cadrul — costume, decoruri, este o distinsă creație a scenografei Hristofenia Cazacu de la Opera din Iași. Vizează masivitatea, monumentalul. Opt butuci uriași — simbol al durabilității, al voinței, sînt aduși în fiecare scenă, în dispoziții variate, ca un leit-motiv. Capiteluri, mari panouri cu însemne ale credinței acelei vremi (ca în actul I de exemplu) se contrapunctează oferind un

cadru vibrant desfășurării. Și în tabăra polovțienilor imaginea este voit mărită : săbii uriașe, draperii grele, cu fast, în tumult de culoare. Un buchet de scuturi — ca un soare — vorbește de jertfă, de luptă. Nimic mai impresionant ca decorul final : aceeași imensi butuci dispuși egal, parcă după multe căutări, peste care domină simboluri de speranță.

Așa dar, o regie care vorbește de mult profesionalism, o scenografie impunătoare au oferit personajelor idei și cadre dintre cele mai inspirate. *Elena Cernei* realizează o Konceakovna electrizantă, pătimașă. Conturează o scenă de dragoste atît de puțin teatral, atît de firesc încît domină aproape situațiile din tabăra polovțienilor. A dezvăluit o maturitate a frazării, profunzimea glasului. *Vasile Moldoveanu* o secundează creînd pe Vladimir — un tînăr plin de tinerețe, de vise. Duetul acestor eroi, pagină de subtilă muzicalitate, a cucerit, a emoționat. *Ioan Hvorov* face un Galițki de referință, stăpînește toată gama cinismului, sarcasticului ; ne amintim aria „De-aș fi eu cneaz în țară". De asemeni *Viorel Ban* — Konceak, dur și uman, condeind abil figura hanului polovțian. Deși pentru rolul Iaroslavnei — soția credincioasă a cneazului Igor (personaj interpretat de Octav Enigărescu) sînt indicate vocile de soprană puternic dramatice, *Magda Ianculescu* depășește după părerea mea această dificultate, urmărind o interpretare sensibilă — impresionant „bocetul" — inteligent nuanțată. Skula și Eroșka sînt atît de pitorești — în rol excelenți *Constantin Gabor, Marcel Angelescu,* — atît de perfect cuplați încît fiecare intervenție a lor a fost ca o inoculare de vivacitate, de ritm.

Premiera *„Cneazului Igor"* pe scena Operei Române este fără îndoială un eveniment muzical. De mult nu am ascultat, la această scenă corul, dirijor *Stelian Olaru,* într-o redare atît de nuanțată. Sub bagheta unui distins muzician ca *Anatol Chisadji,* orchestra a participat, a susținut cu adevărat, a comentat, a căutat să răspundă cerințelor dirijorului. Nu uităm dansurile polovțiene, care deși nu aduc multe idei noi, apar în operă ca un punct culminant, de tensiune, de clocot ; am reținut apariția Valentinei Massini.

„Cneazul Igor", o frescă inspirată, o operă care înfrîngea la acea vreme canoane tradiționale și dorea să nu se fărîmițeze, să mențină un suflu, un echilibru pe toată desfășurarea ei — operă pentru care noua montare a operei române investește multă inspirație, talent.

SMARANDA OȚEANU

O operă de Verdi în concertul Orchestrei de studio Radio

Stagiunea actuală, în paralel cu programele simfonice, ne propune, ca o consecvență a liniei repertoriale, cîteva audiții cu muzică de operă. Acest repertoriu este în principiu domeniul tematic al Orchestrei de Studio Radio, vizînd atît spectacolul, cît și îmbogățirea fondului de înregistrări. După *Andrea Chénier* de Giordano, *Turandot* de Puccini și *Tristan și Isolda* de Wagner, iată că ne-a fost prilejuită audiția integrală a operei *Puterea destinului* de Verdi. De ce a fost aleasă această lucrare, din noianul de creații verdiene ? Nu putem găsi un răspuns satisfăcător decît în rațiuni organizatorice, pe de o parte — realizarea unui disc cu o operă de Verdi care nu are încă prea multe versiuni în discografia mondială —, și în anumite argumente artistice, oarecum justificate prin valoarea unor „voci" ale teatrului nostru liric. Componistic, nu există însă suficiente argumente, care să facă să primeze *Puterea destinului,* nu numai în fața capodoperelor de maturitate ale maestrului, ci chiar în comparație cu alte titluri ale perioadelor intermediare. De la *Nabuco* la *Lombarzii,* de la *Luisa Miller* la *Macbeth* sau *Vecerniile Siciliene,* scara valorică pune la grea încercare pe amatorul de operă. În orice caz, chiar dacă alegerea a fost făcută, chiar dacă versiunea prezentată cuprindea integral opera, nu credem că era necesar să se aducă în fața publicului un concert extrem de lung — aproape patru ore —, de dragul cîtorva scene frumoase și cîtorva arii celebre. Se putea desigur recurge și de astă dată la formula selecțiunilor, bazate pe criteriul judecării calitative a muzicii, ceea ce ar fi slujit mai bine cauza cunoașterii creației verdiene. De altfel, avem impresia că, chiar din timpul concertului, realizatorii au intuit această greșeală, de impunere a unei audiții disproporționat de ample, în care nu totul este la nivelul exigențelor medii ale publicului. Mai ales că nu vedem vreo rațiune de pregătire prin acest concert a unei eventuale montări la Opera română, așa cum a fost cazul cu *Turandot* sau cum ar fi trebuit să se întîmple cu *Tristan și Isolda.*

Principalul interes al concertului l-a constituit desigur distribuția. Cîteva roluri de prim plan s-au bucurat de prezența în concert a unor voci celebre astăzi. Este cazul lui Ludovic Spiess și al lui Nicolae Herlea, cîntăreți verdieni de mare experiență. În seara concertului, poate puțin obosiți de desele repetiții și de munca la înregistrări, cei doi soliști au „demarat" destul de greu, depășind doar treptat stadiul parcurgerii indiferente, bazate doar pe rutină. De abea la ultimele două acte, nivelul acestor interpreți și-a modificat tonusul, cîteva arii și duete (mai ales duetul final) apropiinduse de ceea ce așteptasem o seară întreagă — spectacolul unor mari voci. Nu aceeași remarcă pentru soprana Maria Slătinaru, creatoarea Leonorei. Muziciană rafinată, posedînd un glas plăcut ca timbru, clar în emisie, nuanțat cu delicatețe, Maria Slătinaru a adoptat linia unei interpretări lirice a acestui rol de soprană dramatică. Este o ipostază oarecum deosebită de aceea ce cunoaștem pentru Leonora, dar fără îndoială calitatea de ansamblu, unitatea statistică pledează pentru formula adoptată. Maria Slătinaru reușește un lucru destul de dificil — să concentreze atenția ascultătorului în primul rînd asupra muzicii, fără a estompa linia dramatică, dar totodată evitînd excesele „veriste". Cîteva momente (Tabloul 3 sau aria din ultimul act) s-au ridicat la nivelul unei ambianțe stilistice remarcabile, ceea ce ne îndreptățește să o consi-

derăm pe cîntăreață una dintre valorile ascendente ale liricii românești.

Din restul distribuției, merită făcute anumite mențiuni, dar cu nuanțe de apreciere destul de apropiate. Prezențe adecvate, fără a străluci într-un fel oarecare — Nicolae Florei, Mihai Panghe, Dan Mușetescu, Mihaela Mărăcineanu, Ion Stoian ; rezolvări mai puțin adecvate stilistic — datorită unei greșite distribuiri — Zenaida Pally ; momente expresive mai ales ca ambianță actoricească și dinamică a replicii — Constantin Gabor. O mențiune aparte pentru calitatea participării corale și pentru cursivitatea acompaniamentului orchestral. Să nu-i facem o vină dirijorului Carol Litvin, pentru lipsa unei arhitecturi de amploare a operei. În desfășurarea ei integrală, opera nu are o concepție clară și unitară, defectele libretului și anumite concesii făcute de muzician manierei la modă, pentru scenele decorative, umbrind liniile mari ale dramei. Este fără îndoială un merit să realizezi o versiune integrală a unei opere ca *Puterea destinului,* lucrare care de atîtea decenii își păstrează succesul de public. Imensa muncă depusă, risipa de energie și talent, meritau însă o cauză mai bună, dacă ținem cont că de-a lungul a celor două decenii de activitate Orchestra de Studio a fost destul de severă în criteriile de selecționare a repertoriului.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Spectacol de revistă brașovean

Fiecare teatru muzical, sau filarmonică din țară își alcătuiește în satele apropiate așa numitele „stagiuni permanente", selectează din repertoriu lucrările cele mai aplaudate și compune „momente recitaluri" din piese cunoscute. Urmărim activitatea Teatrului Muzical din Brașov. La sediu se repeta *Bărbierul din Sevilla* cu un celebru cîntăreț bulgar care „marcînd", „schițînd", nedîndu-și drumul la voce, acoperea ușor tot aparatul sonor de care dispunea instituția ! Secția de estradă își completase un turneu mai vechi făcut la Deva, Turnu Severin, Reșița, Bacău, Roman, cu un itinerar de comune : Măieruș, Sercaia, Cristian, Rodbav, Hărman, Dumbrăvița, Juca. I-am urmat la Predeal, oraș în care sînt prezenți lunar, alcătuind „stagiunea permanentă" de care am amintit. I-am urmat pentru a vedea un spectacol de turneu, a înțelege mai bine pulsul publicului, reacția lui față de evoluția artiștilor brașoveni. Spectacolul avea loc la Casa de cultură a orașului. Cu două ore înainte am căutat să cer cîteva informații despre activitățile culturale din săptămîna respectivă. Nimeni nu putea să-mi dea nici o relație. Într-o „sală de muzică" fără muzică, niște tineri în semiîntuneric înotau într-un fum înecăcios. Într-un hol disgrațios, neîngrijit, două mese prăfuite „te invitau" să bei răcoritoare. Ne-am urcat pe scenă și scările șubrede ne-au pus la încercare curajul. În fine, în spatele scenei, am găsit o ușă pe care speram să ajungem la cabinele artiștilor. Noroc de o clipă de ezitare pentru că ușa dădea direct afară și puteai număra mai mult de 5 m, pînă la pămînt ! O sală neîncălzită ! „Totul" așadar era „pregătit" pentru artiștii Teatrului Muzical din Brașov ! Au sosit și prima panică a fost pricinuită de... pian. Directorul Casei de cultură îl închisese într-un birou, uitase de spectacol ! Acum avea și domnia sa dreptate. Cu sau fără pian, cam tot acolo se ajungea : era exemplu de dezacordare, de stare de plîns a unui instrument muzical atît de util !

Atmosfera dinaintea spectacolului era dezolantă mai ales pentru cei care intrau pentru întîia dată în acest „lăcaș" de cultură. Probabil însă că artiștii brașoveni au o bogată experiență în acest sens, au avut dovezi mai jenante de neinteres, de neglijență, pentru că spre uimirea noastră entuziasmul lor, dorința de a juca, de a cînta, de a prezenta un spectacol „ca la premieră" era netulburată.

Maxi-revista '71 pe care am urmărit-o a fost realmente o surpriză ; poate este printre cele mai vivante, mai spirituale spectacole de estradă pe care le-am văzut în ultimii ani. Nimic nu dă senzația de improvizație, de „croială" pripită — cum se întîmplă deseori pentru un teatru de provincie. Majoritatea textelor (autor ***Mihai Maximilian***) aveau o adresă precisă, ținteau fără greș. O scenetă cu directorul văzut „influențabil" și „neinfluențabil", satirizarea agronomului devenit ospătar în „Y love you Brașov", „Asigurarea postului directorial" și mai ales cupletul „Călugărițelor" foste cîntărețe de muzică ușoară care se spovedesc despre „ce-au văzut" „ce știu", (prilej de trecere colegială în revistă a soliștilor noștri cunoscuți, cu calitățile și defectele lor) — au dezvăluit humor, un spirit viu de observație, plastică în exprimare. Revista a fost scrisă pentru Brașov și textul subliniază din plin locul și oamenii lui și atunci cînd caută subiecte pentru caricaturizare și atunci cînd se bucură de pitoresc, de înfăptuiri. Au fost și cuplete inegale ca scriitură — spre exemplu „Fabula" (din care am reținut doar comicul „Fetiței de la bar", „Cowboy" — dar nici acestea nu s-au coborît sub nota de decență, nu au fost lipsite de idei, nu au plutit în căutare de rime. Verva textului s-a unit cu verva muzicii. Vasile Veselovschi semnează o partitură spumoasă, tinerească. Cîntece — dansuri ca „Ce frumoasă e viața", „Acapulco-Rîșnov", cuplete ce nu dezmint melodia simplă, ritmul pregnant care caracterizează pana compozitorilor.

De mult nu am asistat la o „demonstrație" de dans ca în revista brașoveană. Este o notă pozitivă, pe de o parte, pentru că antrenează tot corpul de balet, îl folosește la maximum. *Adriana Dumitrescu* concepe o coregrafie plină de temperament, un pas de dans modern, antrenant, fără a pretinde originalitate ; găsește mereu formule susținute, care să sublinieze mai mult desfășurarea „non-stop". Un cadril, acompaniamentul dansant la melodiile „Cerbului de aur"

se desfăşoară elegant. Totuşi, „demonstraţia" devine obositoare. Cel puţin în primele 10 minute cînd încă nu ai intrat în atmosferă, agitaţia baletului ţi se pare sufocantă. Scenele de ansamblu sînt prea adunate, fără respiraţie. Figurile, paşii, se înşiră parcă luaţi la întîmplare dintr-un film, fără nici o legătură. Tremurături, zguduituri excesive. Este aici şi vina regiei de a nu fi găsit punţi de repaos. Este, aşa cum am spus, obositoare pentru public dar mai ales pentru corpul de balet, o evoluţie atît de densă, de trepidantă. La spectacolul de pe scena Casei de cultură din Predeal, agitaţia, trepidanţa, au fost subliniate şi de excesiva sonorizare. Microfoanele au vrut să salveze orchestra, mai ales pe suflători, care ca şi corpul de balet în două ore au fost suprasolicitaţi, au depus maximum de efort.

Spectacolul braşovean are certe calităţi, cu toate obiecţiile privind dozarea tensiunii, a exceselor ritmice. Formaţia orchestrală subliniază pregnant, sub bagheta sigură a tînărului dirijor *Alexandru Herşcovici*, liniile melodice, accentuează ritmurile. Nu înţelegem de ce nu se prezintă însă sub o formulă complexă — incluzînd coardele — pentru a avea o execuţie mai lejeră şi în acelaşi timp mai variată. Revista braşoveană a cerut participarea întregului ansamblu la actul interpretativ. Dansatorii au avut momente în care au trebuit să cînte, cîntăreţii au dansat şi a fost cît se poate de plăcut. Am remarcat doi actori de talent *Winny Sibianu, Ion Uricaru* cu un comic irezistibil ; o solistă de muzică uşoară cu un glas plăcut, cu o sensibilă frazare, o surpriză — *Anca Liana ;* un cîntăreţ cu o voce sigură *Gunther Melchner ;* apoi actorii *Rodica Moianu, Cornel Marta,* balerinii : *Mihai Mîndruţiu, Silvia Rusu.* Oare de ce nu-şi găseşte timp redacţia muzicală a televiziunii să vizioneze spectacolele bune ale teatrelor din provincie ? Ar avea o ocazie prielnică să selecteze talente pentru emisiunile micului ecran.

Am discutat cu membri ai formaţiei de estradă a Teatrului Muzical din Braşov. Ne-au subliniat proiecte de turneu, speranţe pentru o viitoare revistă. Era în tradiţia teatrului să colaboreze cu Uzina de tractoare din localitate, cu „Steagul Roşu" şi credem că o reluare ar fi binevenită. Sugestia unor spectacole „varietăţi" la care să participe artişti amatori din mari întreprinderi braşovene alături de artişti ai teatrului, este demnă de reţinut.

La Predeal cînd am văzut „grija" organizatorilor culturali pentru evoluţia artiştilor braşoveni, am avut acel sentiment de regret cînd vedem că *entuziasmului* i se răspunde cu *indiferenţă.* Aplauzele publicului au fost însă atît de calde, încît fără îndoială asistam la adevăratul răspuns.

SMARANDA OŢEANU

INTERVIU:

Zecchi şi Mozart

CARLO ZECCHI, n. 1903 Roma, studii de pian de la 5 ani cu mama sa, apoi cu prof. Baiardi, compoziţia cu Don Licinio Refice, absolvă Conservatorul din Roma la 16 ani, studii de perfecţionare la Berlin cu F. Busoni, iar după moartea acestuia cu Arthur Schnabel. Debut în public ca pianist în 1923 la Academia Santa Cecilia din Roma (solist în Concertul în Mi bemol major de Liszt). Între 1924 şi 1933 carieră de pianist concertist în toată Europa, locuind la Berlin, unde cunoaşte toate personalităţile marcante ale vieţii muzicale (Erich Kleiber, Edwin Fischer, Wilhelm Furtwängler, Adolf Busch, Bruno Walter, Otto Klemperer, Leo Blech, Karl Böhm, Hans Knappertsbusch, Max von Schillings). După 1933 se întoarce la Roma, descifrează partituri de orchestră ca autodidact, apoi studiază dirijatul cu Hans Münch (fratele lui Charles Münch) la Basel şi cu Antonio Guarneri la Academia Chigiana din Siena. Debut în public ca şef de orchestră în 1941 la Basel (Elveţia), apoi carieră paralelă ca dirijor şi ca pianist (muzică de cameră cu violoncelistul Enrico Mainardi). În 1947, la moartea lui Alfredo Casella, preia conducerea cursului superior de pian la Academia Santa Cecilia din Roma. Din acelaşi an predă cursuri de vară la „Mozarteum" din Salzburg. Primul turneu în România în 1933 (recital de pian la Sala Dalles, în prezenţa lui George Georgescu şi a lui Dinu Lipatti).

În stagiunea muzicală bucureşteană 1971/1972, Carlo Zecchi a dirijat în octombrie două concerte la Filarmonică (program : Haydn şi Mozart la primul, Schumann şi Brahms la cel de-al doilea) şi în ianuarie trei concerte la Radio (toate trei dedicate creaţiei lui Mozart). Consecvenţa cu care Zecchi cultivă repertoriul mozartian, dar mai ales subtila sa afinitate cu opera maestrului de la Salzburg, vădită cu prilejul diferitelor concerte dirijate la Bucureşti, ne-au determinat să-i solicităm o convorbire avînd ca temă unică muzica lui Mozart.

— De unde provine, aşadar, preferinţa Dv. declarată pentru creaţia lui Mozart ?

— Anii numeroşi petrecuţi la Berlin, într-o perioadă de extraordinară înflorire a vieţii muzicale şi în plină epocă de formare profesională şi artistică a personalităţii mele ca muzician, au avut drept urmare aprofundarea cu precădere a culturii germane şi în

special a muzicii lui Mozart, asupra căreia îmi atrăgea atenţia cu perseverenţă maestrul meu, Busoni, încă din 1924. „Nu-l neglija pe Mozart", obişnuia el să-mi recomande la sfîrşitul fiecăreia din lecţiile sale. Am petrecut apoi multe luni, an de an, la Salzburg şi la Viena, unde muzica lui Mozart face obiectul unui adevărat cult. La „Mozarteum" m-am bucurat de prietenia directorului acestei instituţii, profesorul Bernhard Paumgartner, care mi-a înlesnit accesul la toate sursele de documentare originale asupra creaţiei lui Mozart. Ca pianist, am studiat lucrările lui Mozart atît cu Busoni, cît şi cu Schnabel, fiecare dintre aceşti geniali interpreţi transmiţîndu-mi viziunea sa personală asupra esenţei muzicii mozartiene. Busoni vedea la Mozart cu precădere farmecul, graţia, Schnabel mai degrabă drama ascunsă sub aparenţa unei neturburate seninătăţi.

— *Dar Dv. cum puteţi caracteriza stilul mozartian ?*

— Mozart este mult prea complex şi prea divers pentru a putea fi caracterizat printr-o singură trăsătură. La el se întîlneşte tot ce poate fi exprimat prin muzică şi în plus o măiestrie uimitoare, evidentă încă de la o lucrare scrisă în fragedă copilărie, cum este această *Simfonie nr. 1, KV 16* — compusă la 8 ani — pe care aţi putut-o asculta la primul concert al ciclului Mozart, prezentat zilele trecute cu Orchestra Radioteleviziunii Române. Dacă ne referim, de pildă, la Sonatele sale pentru pian, putem constata că în ele a exprimat cele mai variate ipostaze sufleteşti, dramatismul, lirismul, dar şi ironia acerbă. În conservatoare, aceste sonate se studiază în primul an, fără a se mai reveni asupra lor. Eu le-aş prevedea atît la începutul, cît şi la sfîrşitul studiilor, pentru a permite studenţilor să mediteze din nou asupra lor, după ce au parcurs întreaga literatură a pianului. Vor face cu siguranţă descoperiri uluitoare ! Cît priveşte simfoniile, aci diversitatea este şi mai mare. Să ne referim, spre exemplu, tot la lucrările prezentate în aceste zile la Radio, pentru a evalua dimensiunile drumului parcurs de la Simfonia KV 16 la *Simfonia concertantă KV 364* — scrisă la 23 de ani — cu partea ei secundă străbătută de o evidentă undă de melancolie. Decepţiile suferite în viaţă, în special cele de la Salzburg, şi-au pus amprenta pe creaţia sa din perioada respectivă. Nota aceasta se va accentua şi mai mult în următorii ani ai existenţei compozitorului.

— *Puteţi contura trăsăturile definitorii ale stilului de interpretare mozartian din epoca noastră ?*

— Un lucru este cert : nu există un „stil Mozart" valabil pentru toate lucrările sale. Într-un fel se va interpreta *Bastien şi Bastienne*, în alt fel *Flautul fermecat*. Ceva rămîne totuşi cîştigat în epoca noastră cu privire la ansamblul creaţiei mozartiene : nu se mai poate considera astăzi această creaţie ca o muzică de salon, evocînd dantelele şi perucile lumii aristocratice a secolului al XVIII-lea, aşa cum se obişnuia în lumea muzicală de la începutul veacului nostru. Graţia poate intra desigur în componentele stilului de interpretare mozartian, dar ca un aspect secundar, pus între paranteze. Mozart nu mai poate fi tratat superficial. Există în opera lui o forţă care se cere a fi scoasă la suprafaţă. Ca interpret, nu trebuie să ai complexe de timiditate în faţa muzicii lui Mozart, ci dimpotrivă să te apropii de ea cu sentimentul că poţi exprima orice prin intermediul ei. La această mutaţie intervenită în atitudinea interpreţilor faţă de Mozart au contribuit desigur şi evenimentele tragice ale secolului nostru, care ne-au dat tuturora de gîndit, obligîndu-ne să reevaluăm întreaga muzică pe care o prezentăm publicului din zilele noastre.

— *Vorbind despre interpreţii zilelor noastre, puteţi cita cîteva nume de artişti pe care-i consideraţi exponenţi autorizaţi ai unui stil mozartian astfel reevaluat ?*

— Dintre violonişti, Henryk Szeryng şi Arthur Grumiaux, dintre pianişti, Rudolf Serkin şi Emil Ghilels, dintre dirijori, unul singur : Herbert von Karajan.

E. E.

Ce este „Musicalul" şi care sînt originile lui?

de GEORGE SBÂRCEA

I

Cum *musicalul*, rod al unei lungi filiaţiuni, nu e un fenomen limitat la un anume continent sau la o cultură teatrală oarecare, ci e un fenomen mondial — dovadă că avem şi noi musicaluri româneşti pe scenele noastre — încercarea de a aduce o contribuţie la istoricul şi la definirea lui, la găsirea locului pe care îl ocupă în teatrul muzical al zilelor noastre, nu este lipsită de interes. Avem la îndemînă, în acest scop, însăşi musicalul, ca spectacol de teatru sau variantele lui filmate, pe lîngă o literatură pe zi ce trece mai bogată, din care vom cita deocamdată doar *Das Musical* de Siegfried Schmidt-Joos (München, 1965), *The American Musical Theatre* de Lehman Engel (New York, 1967) şi *The World of Musical Comedy* de Stanley Green (New York, 1968), ele fiind cele mai complete sinteze în problemă.

Care sînt predecesorii musicalului, căror cauze îşi datorează apariţia, cine sînt personalităţile muzicale şi teatrele a căror activitate de un sfert de secol a afirmat în opinia mondială un nou gen de prestigiu şi largă popularitate pe scenele de pretutindeni ?

Nu putem împărtăşi opinia autorului vest-german Schmidt-Joos, care pretinde că e mai uşor de stabilit *„ce anume nu e musical, decît ceea ce este"*. Pentru noi, termenul nu e greu de definit, deoarece el derivă din *musical theatre* — teatru muzical, deci nimic n-are să ne împiedice de a-l folosi nu în ortografia anglo-americană, ci în ortografia şi pronunţia românească de *muzical*.

Firește, este mult mai complexă definiţia genului propriu-zis, pe care termenul acesta îl denumeşte. E cazul să ne întrebăm, chiar de la început, unde începe muzicalul şi unde sfîrşeşte opereta, comedia muzicală, revista, spectacolul de estradă ş.a. ? Întrebarea este îndreptăţită de faptul că în teatru, ca şi în muzică, limitele genurilor dispar şi se confundă adeseori : vrînd să compună o operetă, Johan Strauss a dăruit muzicii, prin „Voievodul ţiganilor", o operă comică *lege artis ;* mai toţi marii compozitori de operete, comedii muzicale sau muzicaluri au fost muzicieni desăvîrşiţi, eruditi ai artei lor, unii debutînd prin opere, lucrări simfonice sau de muzică de cameră (ca Franz Lehár, Emeric Kálmán, Leonard Bernstein sau Frederick Loewe) ; prelucrînd „Opera cerşetorilor" de Gay şi Pepusch, Bertolt Brecht şi Kurt Weill au creat, cu *Opera de trei parale* (1928), un autentic muzical modern... *avant la lettre !*

Cu toate că este o continuare a operetei, aşa cum vom vedea, muzicalul afirmă cîteva elemente diferenţiate de operetă, deşi o serie de muzicaluri îmbracă încă formele vechii operete şi chiar pe cele ale revistei. O primă deosebire apare însă între ele încă din faza alegerii „libretului", autorii şi compozitorii de musicaluri nemaifugind de realitate, de sfera social-moral-politică a teatrului, aşa cum s-a întîmplat timp de aproape un secol în operetă. Pentru ei, operele dramatice şi literare din toate timpurile şi locurile sînt ocazii binevenite spre a da naştere unor spectacole cu muzică, textele fiind uneori aranjate şi combinate după voie, alteori păstrate aproape fără vreo schimbare, ca în cazul comediei *Pygmalion* de Bernard Shaw, devenită, în versiunea muzicală a lui Frederick Loewe şi Alan Jay Lerner, *My Fair Lady*. În multe cazuri, de altfel, sursele de predilecţie din care compozitorii de muzicaluri îşi scot subiectele sînt clasicii literaturii universale, printre autorii la care s-a apelat pînă acum figurînd Plautus, Shakespeare, Voltaire, Nestroy, Dickens, Eugen O'Neill ş.m.a.

Prin această renunţare la banalele conflicte romanţioase, narate în decorul feeric şi nereal al palatelor sau moşiilor princiare, prin izgonirea simetriilor inevitabile ale operetei (tenor liric-primadonă, tenor buf-subretă etc.), prin părăsirea dramaturgiei schematice, care pretindea culmea conflictului în finalul actului al doilea, iar rezolvarea lui optimistă în ultimul act, centrul de greutate al muzicalului a fost deplasat asupra textului dramatic, a „libretului", a cărui calitate literară, pînă şi în prelucrările comerciale, a deplasat la rîndul său — uneori imperceptibil, alteori evident — centrul de greutate al muzicii de la melodicitatea şi antrenul ritmic şi sonor din operetă la expresie, la ilustrarea situaţiilor şi caracterelor, făcîndu-se astfel un pas hotărît către drama muzicală.

Fără a modifica cîteva din legile fundamentale ale teatrului muzical distractiv (uvertura orchestrală, numerele închise, posibilitatea îmbogăţirii partiturii prin duete, terţete, ansambluri vocale mici sau mari, precum şi momentele de dans), dar transpunîndu-le într-un alt limbaj artistic, muzicalul a evadat din influenţa şabloanelor operetistice, din rigiditatea lor de formă şi construcţie, din cătuşele fanteziei creatoare, lipsa de viaţă şi de veridicitate, alunecarea în dulcegărie fadă şi în humor îndoielnic.

Leonard Bernstein arăta că opereta e străină de realitate, de viaţa publicului spectator, caracterele ei fiind neverosimile şi dialogul artificios, în timp ce muzicalul e mult mai apropiat de existenţa cotidiană a omului de azi, problemele ridicate de el sînt ale contemporaneităţii sau, în multe cazuri, sînt perene, datorită nivelului artistic al realizării lor — de la dragoste la politică şi de la traiul micilor oraşe de provincie la fresca vieţii fermierilor sau aceea a muncitorilor din centrele mari industriale. În operetă subiectul nu contează decît în măsura în care serveşte actorii şi prilejurile lor de a cînta şi dansa, pentru ca, în noul gen de teatru muzical, textul şi partitura să se condiţioneze mutual, fără ca sensul logic al dramei să sufere din pricina cîntecelor şi a coregrafiei, ele avînd dimpotrivă rostul de a pune şi mai mult în evidenţă acţiunea, caracterele dramatice, înţelesul psihologic al eroilor, potenţialul lor teatral.

Este cazul, bunăoară, cu *My Fair Lady* — spre a ne limita la o lucrare bine cunoscută şi publicului nostru, atît din montarea ei de către Teatrul de Operetă din Bucureşti, cît şi din varianta filmată în S.U.A.

și prezentată pe ecranele noastre — în scena din fața teatrului Covent Garden, apoi în momentul victoriei obținute de Eliza Doolittle pe tărîmul pronunțării corecte, în scena „Ploaia în Spania" : în felul acesta, un șir de momente muzicale devin ceva neașteptat de viu și de sugestiv și, ceea ce e mai surprinzător, nu distonează în contextul comediei lui Shaw.

Dacă prin naivitatea și artificiile lor, textele operetei răpeau muzicii aportul expresivității mai profunde, osîndind-o la un fel de joc gratuit, care trăiește foarte bine și prin sine, libretele noului gen dau naștere la o muzică nouă, cu o remarcabilă putere de sugestie, făcîndu-și loc sonorități neobișnuite, cu o semnificație dramatică mai adîncă. De astă dată, text și muzică trăiesc împreună, pe cîtă vreme opereta mai are un public larg nicidecum datorită textului, ci datorită în întregime doar muzicii, care s-a impus universal.

Deși, așa cum constata recent Gideon Freud, stilul muzicalului *„mai fluctuează, fiindcă nu s-a cristalizat încă în forme definitive"*, sînt tot mai mulți cei care, pe lîngă textele substanțiale, descoperă cu plăcere în partiturile lui o originală și puternică muzicalitate, deslușind totodată un mod personal de a face muzică în domeniul „ușor", domeniu tocit de altfel de prea multe clișee, așadar satisfacția intimă a unui stil și a unui sigiliu artistic ! Aceasta fiindcă, de obicei, compozitorii de muzical nu uită acțiunea, muzica pe care o scriu este concentrată, reușind prin momente sugestive să sublinieze scene caracteristice, o întreagă situație printr-o expresie adecvată. În unele muzicaluri, cîntecele și melodiile de dans devin chiar leitmotive ale momentelor și personajelor principale ; o astfel de reușită a fost realizată și în *My Fair Lady*, poate unul din cele mai mari succese din cîte a suscitat vreodată teatrul muzical, cu 2717 spectacole — fără întrerupere — pe scena teatrului de premieră (1956—1964), unde, în cîteva momente, puține de altfel și cu discernămînt alese, îmbinarea comediei cu partitura muzicală declanșează în spectatori o dublă reacție interioară.

Avem de a face, așadar, cu o înnoire nu directă prin muzică, ci indirectă prin textul dramatic a teatrului muzical, după cum avem de a face și cu o derutantă varietate de stiluri și orientări în muzical, ale cărui forme sînt mai ample, mai libere, mai încăpătoare pentru compozitori și libretiști decît au fost vreodată.

Produs, evident, în vederea distracției publicului, muzicalul prilejuiește compozitorilor o materie dra-

Richard Kiley în musicalul „Don Quijotte" după Cervantes.

matică demnă de ei, încît, în multe cazuri, ei își desăvîrșesc mijloacele de expresie și ating un nivel superior de artă (ca în *West Side Story* de Leonard Bernstein, Arthur Laurents și Stephen Sondheim).

Este cu atît mai necesară cunoașterea genezei și a itinerariului parcurs pînă acum de muzical, cu cît el își caută peste tot expresia locală, colorată cu elementele culturilor naționale, astfel că o cît de sumară prezentare a antecedentelor și a mediului în care a luat naștere este capabilă să explice anumite proprietăți, tendințe, caractere și realizări mai complexe ale genului.

Vom face acest lucru într-o suită de articole lunare, în speranța de a contribui pe de o parte la stimularea spectacolelor de muzical românesc, pe de altă parte la informarea publicului nostru, care pare să fie deosebit de receptiv și de înțelegător față de *muzical.*

Ş T I R I

JOSEPH GERSTENENGST

Continuînd iniţiativa lui Pierre Cochereau datînd de cîţiva ani şi devenită acum o adevărată tradiţie, Catedrala Notre-Dame din Paris a avut bucuria să invite — pentru prima oară în Franţa — un organist român. Este vorba de strălucitul titular al Catedralei din Bucureşti, Joseph Gerstenengst, care şi-a înscris deja în palmaresul său oraşe dintre cele mai importante ale Europei muzicale: Viena, Berlin, Bruxelles, Praga, Liubliana, Varşovia, Leipzig, Hamburg, München şi altele. Nu este deci surprinzător ca recitalul său să fi atras o asistenţă atît de numeroasă. Dar ceea ce se poate afirma este că acest eminent organist a subjugat literalmente cei patru mii de auditori care-l ascultau în reculegerea cea mai absolută.

Este adevărat că însuşi programul prezenta un interes special pentru că el conţinea un evantai de lucrări clasice şi moderne printre care două prime audiţii: *Magnificat* de Daniel Croner, sensibil contemporan al lui Johann Sebastian Bach, care a trăit la Braşov (Transilvania) şi *Fantezia pe numele BACH* — lucrare contemporană — de Andreas Porfetye, de asemenea român, actualmente profesor la Conservatorul din Bucureşti. De altfel acesta din urmă este cel care a reconstituit opera lui Croner, al cărui stil, deşi înrudit cu şcoala germană, trădează influenţe evidente ale lui François Couperin. Cît de fragile sînt frontierele muzicale, în ciuda mijloacelor limitate de difuzare ale epocii!

Fantezia lui Porfetye este o lucrare de o mare complexitate tehnică, oferind culori instrumentale foarte variate care permit instrumentului să strălucească în mii de reflexe, într-o progresie bine dozată pînă la apoteoza finală.

Restul programului a fost consacrat lui Buxtehude *(Preludiu şi Fugă în Re)*, Olivier Messiaen *(Le Banquet Céleste)* şi lui Marcel Dupré *(Symphonie-Passion)*.

O tehnică solidă pusă în serviciul unui stil adecvat, un tuşeu emoţionant, ca şi un gust şi o perfectă ştiinţă a registraţiilor pe de o parte, iar pe de altă parte posibilităţile oferite de un instrument ca cel de la Notre-Dame de Paris ne-au permis să apreciem acest artist şi să-l situăm, fără teama de a fi dezmînţiţi, la cel mai înalt nivel al artei sale pe care o serveşte cu convingere şi dragoste.

Mulţumim celor care ne-au oferit privilegiul de a-l asculta.

(Marc Pellerin)

(Le guide musical du concert, du disque, de la musique et du son, nr. 597, 20 noiembrie 1971)

DARIUS MILHAUD — GRAND PRIX NATIONAL DE LA MUSIQUE

Darius Milhaud, Marele premiu naţional al Muzicii pentru întreaga sa operă, s-a născut la Aix-en-Provence în 4 septembrie 1892. Înscris la Conservatorul de la Paris, obţine premiul Lepaulle pentru o sonată pentru două viori şi pian. În 1916 fondează, cu Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey şi Germaine Taillefère, celebrul „Grup al celor Şase" în care fiecare membru îşi păstrează propria doctrină estetică dar pe care-l uneşte o dorinţă comună de a întineri vechile metode.

Opera lui Darius Milhaud este foarte importantă şi cuprinde peste patru sute lucrări, printre care 15 opere, 19 balete, 18 quartete, 34 concerte, 12 simfonii. Receptiv faţă de toate inspiraţiile — jazz, muzică folclorică etc. — Darius Milhaud a transpus în muzică la fel de bine pe Eschil ca şi Enciclica „Pacem in terris" a papei Ioan XXIII. A colaborat cu poeţi ca Jean Cocteau, Paul Claudel sau Jules Supervielle. De asemenea a scris mai multe cărţi despre relaţiile sale cu scriitorii („Entretiens avec Claude Rostand", „Correspondance avec Paul Claudel"...) şi cărţi de amintiri („Notes sur Erik Satie", „Notes sans musique").

Laureat al Academiei de Arte Frumoase (1960), Darius Milhaud a obţinut Marea Medalie de Aur a Societăţii Autorilor, Compozitorilor şi Editorilor de Muzică (1962) Marele Premiu al Discului Francez (1963).

(Brèves Nouvelles de France — 25. XII. 1971)

KUBELIK LA „METROPOLITAN"

Rafael Kubelik, dirijor al Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii bavareze, a fost numit director muzical al Operei Metropolitan. Numirea lui Kubelik ca prim director muzical al acestei instituţii a fost anunţată de Georan Gentele, care-i va succeda lui Robert Bing în funcţia de director general administrativ al operei. Contractul pe trei ani semnat de Kubelik va începe cu stagiunea 1972/73. El va dedica cinci luni pe an Operei din New York şi trei luni Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii bavareze, în calitate de director muzical. Pînă acum, directorul general administrativ al Operei Metropolitan avea puteri depline. Unii dintre dirijorii permanenţi ai acesteia ca, de exemplu, Arturo Toscanini, aveau o influenţă destul de mare, dar nici unul nu a deţinut titlul de director muzical.

(„The Times")

MUZICĂ LA CASTELUL ESTERHÁZY

Una din cele mai originale încercări de a lansa talente muzicale excepţionale a fost făcută în R.P. Ungară sub denumirea de „Interforum'71". Organizată de „Interkoncert" împreună cu Televiziunea ungară, această manifestare a reunit impresari şi critici muzicali din cca 15 ţări, invitaţi să asculte şi să discute 21 de recitaluri scurte susţinute de tineri artişti. La această primă experienţă participarea interpreţilor s-a limitat la ţările care fac parte din Intervision. Ca de obicei, numărul pianiştilor a predominat, fiind de 12 faţă de 4 violoncelişti, 3 violonişti, un clarinetist şi un flautist. Nivelul tehnic al interpreţilor a fost cu totul excepţional, dacă se ţine seama şi de faptul că ei au trebuit să-şi întocmească, la liberă alegere, un program de 20 minute. Este interesant faptul că majoritatea s-a axat pe

muzica din secolele XIX și XX. Analizînd performanțele instrumentiștilor, semnatara articolului menționează printre violoncelliștii cu personalitate pe românul Cătălin Ilea.

Ziarul „Le Monde" (Franța) din 24 VI. 1971 publică, sub semnătura criticului J. Longchampt, o cronică intitulată „Întîlnire de virtuozi la castelul Esterházy", în care autorul subliniază nivelul artistic excepțional al celor patru candidați din Ungaria. Această întîlnire a tinerelor talente muzicale nu a fost dotată cu premii și nu s-a încheiat cu un clasament al valorilor.

„La DIVINA" ÎN FUNCȚIE DE PROFESOR

Începînd din toamna anului 1971, Maria Callas a preluat conducerea unei clase de instruire muzicală la Juilliard School din New York. Din 350 de candidați, ea a selecționat 26 de cursanți care vor studia partituri de operă. Pornind de la ideea că vocea umană este un instrument cu o viață scurtă, care, fără o tehnică adecvată, nu poate rezista eforturilor impuse, Callas intenționează să predea tinerilor interpreți tehnica respirației și a dozării corecte a vocii. Ea pledează pentru o ascensiune lentă a artiștilor, deoarece ritmul de viață a devenit atît de rapid, încît cîntăreții nu mai găsesc timpul necesar să se odihnească și să se relaxeze, fapt care duce la distrugerea prematură a sănătății și a vocii lor. „Cîntărețul este un slujitor al genului, care — în cazul operei — este compozitorul. Trebuie să știm că „largo" înseamnă la Verdi cu totul altceva decît la Wagner și că „lento" are la Beethoven altă semnificație decît la Bellini. Trebuie să învățăm să cîntăm pur și simplu ceea ce a gîndit în realitate compozitorul". Toate acestea implică, după părerea Mariei Callas, mult timp și o pregătire muzicală serioasă.

(Die Presse)

DESPRE CARACTERUL NAȚIONAL AL MUZICII

În „Bălgarska Muzika", L. Nikolov enunță criteriile după care o lucrare muzicală contemporană poate fi considerată ca avînd un caracter național. Făcînd o scurtă trecere în revistă a istoriei muzicii bulgare, autorul scoate în relief ideea că noțiunea de „creație națională" în muzică a evoluat și s-a adîncit în diferite etape de dezvoltare. În stadiul actual al muzicii bulgare, caracterul național trebuie privit sub un unghi cu totul nou, independent de apropierea compoziției de folclor sau de gradul ei de accesibilitate. Conform noii concepții, pot fi considerate creații naționale și acele lucrări din care lipsesc elementele folclorice sau cele strict personale ale compozitorului. Caracterul național trebuie căutat mai mult în atmosfera națională ce se degajă din operă, din mesajul ei spiritual. Deocamdată, conchide autorul, problema se dezbate mai mult teoretic, iar compozitorii și muzicologii se ghidează mai mult după intuiție.

COLOCVIU PENTRU PEDAGOGI MUZICALI

Apreciind că educația muzicală trebuie îndrumată spre înțelegerea limbajului muzical contemporan, Uniunea Compozitorilor din R. D. Germană a organizat, în cadrul celei de-a treia Bienale de muzică, un colocviu pentru cadrele didactice din învățămîntul muzical mediu și superior. Temele cu caracter general au fost discutate în ședințe plenare, iar analizele de lucrări contemporane s-au făcut pe grupuri restrînse. Referatele prezentate au avut drept numitor comun problema însemnătății muzicii pentru formarea unei generații de oameni capabili să înțeleagă importanța artei ca factor social. În plus, s-a mai discutat despre formele realismului ca mod de expresie și despre integrarea muzicii în concepția socialistă despre viață. Au fost făcute propuneri concrete cu privire la literatura muzicală contemporană care ar putea fi inclusă în programa analitică a școlilor, au fost discutate probleme în legătură cu interpretarea muzicii corale, de operă și de cameră. Cadrele didactice participante la această reuniune au avut prilejul să asiste la concerte, în cadrul cărora s-au executat numeroase lucrări de compozitori moderni, germani și străini.

(Musik und gesellschaft)

„PRIMĂVARA POZNANIANĂ"

Cea de-a XI-a ediție a Festivalului de muzică contemporană poloneză de la Poznan s-a deosebit de cele precedente prin caracterul său mai degajat: nici un stil, orientare sau tendință nu au fost privilegiate, nimeni n-a fost favorizat în mod special. Festivalul a fost un fel de tribună liberă a compozitorilor, un festival național în înțelesul deplin al cuvîntului, similar cu „Toamna varșoviană", dar circumscris la creațiile compozitorilor polonezi. Au dispărut toate urmele de provincialism sau de regionalism manifestate în edițiile anterioare. Dintre cei 37 de compozitori prezentați, numai șapte au fost din Poznan. Autorul relevă varietatea stilurilor și a orientărilor, precum și prezența unor personalități artistice puternic conturate. Repertoriul a cuprins lucrări într-o gamă foarte largă, de la neoclasicism pînă la aleatorism și teatru instrumental, dar lucrări de muzică electronică n-au fost prezentate de nici un compozitor.

(Ruch muzyczny)

PROBLEME ALE VIEȚII MUZICALE

Referatul prezentat de L. Markiewicz la congresul Asociației muzicienilor polonezi (SPAM) acordă o atenție deosebită atitudinii indiferente a presei și a publicațiilor culturale față de manifestările muzicale de prim rang, cronicile muzicale popularizînd de preferință festivalurile de la Opole și Sopot și dezbătînd cu mult avînt problemele muzicii ușoare. Situația aceasta este alarmantă, mai ales în ceea ce privește publicațiile de tineret, care se ocupă aproape exclusiv de formațiile distractive, de unele „stele" ale muzicii ușoare și de textele, adesea banale, ale cîntecelor, desconsiderînd cu desăvîrșire muzica clasică. Asemenea fenomene se datoresc, gri-

jii insuficiente față de problemele educației muzicale a tineretului, „care a fost lăsat prea mult timp sub presiunea unei arte pur distractive", astfel că în unele cercuri ale tineretului se observă o totală lipsă de sensibilitate pentru valorile mai profunde ale artei. De aceea se simte o necesitate acută de a se porni o acțiune energică în rîndul tineretului pentru a elimina deprinderile greșite ale acestuia în receptarea și în prețuirea muzicii și pentru a-i demonstra că muzica nu are numai o funcție distractivă.

(Ruch muzyczny)

CÎNTECUL ȘI VIAȚA

Ziarul „Sovetskaia kultura" a inițiat o discuție prin corespondență cu privire la cîntecul de estradă. Numărul mare de scrisori primite a demonstrat interesul pe care-l manifestă marele public pentru acest gen de muzică. Însumînd părerile exprimate, se poate ajunge la concluzia că situația actuală a cîntecului sovietic de estradă reclamă o analiză profundă, multilaterală, că trebuie pus stavilă pătrunderii pe scenele de estradă a unor cîntece șablon, care imită stilul occidental și care nu oglindesc nici realitatea sovietică, nici caracterul omului sovietic. Asemenea creații nu pot forma gustul estetic și nu pot emoționa publicul. Se simte nevoia atragerii unor compozitori și textieri de renume în munca de compunere a muzicii de estradă și de elaborare a textelor. Este necesară revizuirea repertoriului de cîntece imprimate pe discuri, pentru a scoate din circulație acele discuri care nu corespund cerințelor actuale.

TEATRU DE MINIATURI COREGRAFICE

La Leningrad, un teatru nou de miniaturi coregrafice reunește tineri balerini, proaspeți absolvenți ai institutelor de coregrafie din diferite orașe ale țării, conduși de maestrul de balet Leonid Iakobson. Primul spectacol, care a fost pregătit timp de un an și jumătate, s-a bucurat de un frumos succes, confirmînd faptul că miniatura coregrafică este un gen foarte agreat de public și interesant pentru regizori și interpreți atît prin caracterul său mobil, cît și prin posibilitățile pe care le deschide prin lărgirea cîmpului de căutări și experimentări în arta coregrafică.

(Sovetskaia kultura)

UN VIS REALIZAT

Revista „Christian Science Monitor" din Boston publică un articol referitor la prima școală de dans clasic din lume pentru dansatori de culoare, creată la Harlem de către balerinul de culoare Arthur Mitchell, cu sprijinul lui Georges Balanchine. În cadrul școlii, Mitchell a format și un ansamblu de balet clasic — „Dance Theatre Harlem" —, care a întreprins mai multe turnee prin țară, a dat reprezentații și pe Broadway, bucurîndu-se peste tot de un succes colosal. Din dorința sa fierbinte ca acest colectiv să fie apreciat de public numai pentru calitățile sale artistice și nu pentru faptul că ar reprezenta un fenomen ieșit din comun, Mitchell este foarte exigent față de membrii ansamblului.

ILEANA RAȚIU

Simfonia a XV-a de Dmitri Șostakovici

În Sala mare a Conservatorului din Moscova a răsunat pentru prima oară, Simfonia nr. XV a cunoscutului compozitor sovietic Dmitri Șostakovici. Noua creație a fost interpretată de Marea orchestră simfonică a Radiotelevizіunii Sovietice. Dintre zecile, sutele de premiere ale lui Dmitri Șostakovici în perioada celor 47 de ani de creație, actuala premieră este deosebită.

Compozitorul a încredințat prima interpretare a simfoniei fiului său Maxim, un talentat dirijor, care a concertat cu succes nu numai în Uniunea Sovietică ci și peste hotare.

Simfonia, construită în 4 părți, este închinată vieții eroice a omului sovietic. Încă de la primele măsuri simfonia te cucerește și te entuziasmează prin prospețime, noutate, prin claritatea sensului creator, prin forța arzătoare și vie a sentimentului contemporaneității. Simfonia conține o bogăție de stări sufletești, o enormă gamă de sentimente ca și considerații filozofice legate de viață și moarte, pe care compozitorul le-a realizat foarte elevat.

Compoziția a produs asupra ascultătorilor o puternică impresie în special prin începutul său care întărește încrederea în viață.

Simfonia a XV-a, aflată la nivelul celor mai înalte realizări ale compozitorului dezvăluie noi sfere ale talentului său.

Prima audiție a celei de-a XV-a simfonii de Dmitri Șostakovici a constituit un adevărat eveniment pentru cultura muzicală sovietică.

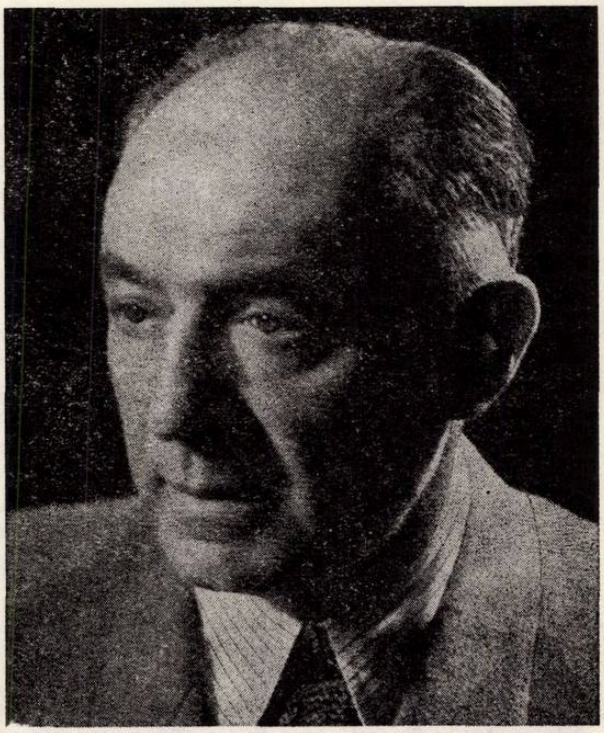
(AGENȚIA DE PRESĂ)
„NOVOSTI"

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTE:

Diamandi Gheciu



Tempérament lyrique par excellence, Diamandi GHECIU détient dans la création musicale roumaine une place bien définie, envisagée par rapport aux coordonnées stylistiques qui le rapprochent de sa génération, mais aussi de celles-là même qui ont contribué — par l'apport des suivantes — au développement de la musique roumaine.

Sa musique se rattache au concept romantique de la mélodie et de l'harmonie, surtout par certains ouvrages de chambre, parmi lesquels, en premier lieu, ses lieder. Intensément préoccupé durant ces derniers temps par les formes plus complexes des genres de chambre et symphonique, Diamandi GHECIU fait preuve d'une énergie créatrice qui n'a pas cessé de s'affirmer malgré son âge de quatre-vingts ans.

Né à Bucarest, le 20 avril 1892, Diamandi GHECIU étudie la musique (1913—1918) avec Gheorghe CUCU (théorie, solfège, harmonie), Alfonso CASTALDI (contrepoint, composition), Ecaterina IOANIN (piano). Licencié de la Faculté de Droit de Bucarest (1914).

Secrétaire de l'Union des Compositeurs (1949—1952) et président du Fonds musical (1956—1968). Conférences, concerts-leçons, émissions radiophoniques, articles de musique dans MUZICA, CONTEMPORANUL, FLACĂRA, etc.

C. DRĂGOI

Distinctions : Ordre du Travail, III-e cl. (1959) ; Ordre du Travail, II-e cl. (1962) ; Ordre du Mérite Culturel, III-e cl. (1969).

OEUVR *)

Musique vocale-symphonique

Lazăr de la Rusca (Lazăr de Rusca), oratorio p. choeur mixte, soprano, ténor et orchestre, vers. Dan Deşliu (1959).

Musique symphonique

Simfonia eliberării (La symphonie de la Libération), 1962 ; *Poème pastoral pour alto et orchestre,* 1966 ; *La mormîntul eroului necunoscut de la Mărăşeşti* (A la tombe du héros inconnu de Mărăşeşti) 1967 ; *Pe Bucegi* (Dans les Bucegi), tableau symphonique, 1967.

Musique de chambre

Trio p. violon, violoncelle et piano, 1918 ; *Toccata pour piano,* 1945, Bucarest, Ed. Fundaţiilor 1945 ; *Scènes pour enfants,* I-re suite pour piano, 1947 ;

Scènes pour enfants, II-e suite pour piano, 1947 ; *Trois études pour piano en style roumain*, 1950 ; *Légende pour violon et piano*, 1953 ; *Sonate en mi mineur p. violoncelle et piano*, 1953, Bucarest, Ed. de l'Etat, 1955 ; *Sonate pour piano*. 1955 ; *Quatuor à cordes nr. 1 en do mineur*, 1958 ; *Trois préludes pour piano*, 1959 ; *Légende pour violoncelle et piano*, 1959 ; *Imagini din Dobrogea de azi, (Images de la Dobroudgea d'aujourd' hui)* 1961, suite pour piano ; *Colțul copiilor* (Le coin des enfants,) *10 miniatures pour piano*, Bucarest, Ed. Musicales 1963 ; *Cîntec și joc* (Chansons et danses) pour alto et piano, 1966 ; *Quatuor à cordes No. 2, 1966 ; Ballades pour violon et piano*, 1967 ; *Sonate pour violon et piano*, 1968 ; *Prélude pour harpe*, 1968.

Musique chorale

Țară, draga mea (Mon cher pays), Choeur pour voix égales vers Vl. Cavarnali, 1949, Bucarest ESPLA, 1949 ; *Întîi Mai* (Premier Mai) choeur pour voix égales, vers Ion Zăgan, 1949, Bucarest, Ed. de l'Etat, 1950 ; *Zi de August* (Journée d'Août), choeur mixte, vers St. Tita, 1953 ; *Întoarcerea* (Le retour), choeur mixte et soliste, vers Mircea Bonda, 1953 ; *Printre creste* (Parmi les cîmes), choeur pour voix d'hommes, vers I. Zăgan, 1953, Bucarest, Ed. „Viața Militară", 1953 ; *Zbor de noapte* (Vol de nuit), choeur pour voix d'hommes et piano, vers I. Zăgan, 1953, Bucarest, Ed. „Viața Militară", 1953 ; *Cîntec de drumeție* (Chanson de route), choeur pour trois voix égales, vers Violetta Zamfirescu, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *Strofe pentru Republică* (Couplets pour la République), choeur mixte, vers Fl. Mugur, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1962 ; *Marea* (La mer), choeur pour trois voix égales, vers Nina Cassian, 1963, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *O, țara mea* (Oh ! mon pays), choeur mixte, vers Petre Georgescu, 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Iscoada* (L'espion), choeur pour trois voix égales, vers T. Arghezi, 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Horă în grădină* (Hora dans le jardin), choeur pour deux voix égales, vers T. Arghezi 1966, Bucarest, Ed. Musicales 1966 ; *Scînteia lui Octombrie* (L'étincelle d'Octobre), poème choral, vers Petre Georgescu, 1967.

Musique vocale (voix et piano)

Tristețea lunii (Tristesse de la lune), vers Ch. Baudelaire, 1916 ; *Tu ești ca o floare* (Tu es comme une fleur), vers H. Heine, 1917 ; *Moartea este noaptea răcoroasă* (La mort est la nuit fraîche), vers de H. Heine, 1919 ; *Îmi stăpînești sufletul* (Tu règnes sur mon choeur), vers Jules Carrara, 1924 ; *Astăzi cerul e trist* (Aujourd'hui le ciel este triste), vers Margareta Nicolescu, 1930 ; *Crăiasa din povești* (La reine des contes), vers M. Eminescu, 1935 ; *Noaptea de altădată* (La nuit d'autrefois), vers de Jean Lahor, 1944 ; *Dorința* (Désir), vers M. Eminescu, 1945 ; *Cîntec de leagăn* (Berceuse), vers Ion Pillat, 1946 ; *Mama (La* mère), vers Maria Banuș, 1949 ; *Și dacă... (Et si...)*, vers M. Eminescu, 1949, Bucarest ESPLA, 1956 ; *O, rămîi* (Oh ! ne t'en va pas), vers M. Eminescu, 1949, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Cîntec de leagăn* (Berceuse), vers Șt. O. Iosif, 1950, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Cîntă cucul pe răzor* (Le coucou chante le long du sentier), vers Radu Boureanu, 1950, Bucarest, Ed. de l'Etat, 1952 ; *Noapte de mai* (Nuit de mai), vers Șt. O. Iosif, 1955, Bucarest, Ed. de l'Etat, 1956 ; *Murgul* (Le bai), vers D. Corbea, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *Iubito, nu mai sîntem tineri* (Ma chérie, nous ne sommes plus jeunes), vers Mihai Beniuc, 1956, Bucarest, Ed. Musicales 1960 ; *Lieder*, Bucarest, Ed. Musicales, 1960; *De paști* (A Paques), quatuor vocal, vers G. Topîrceanu, 1957 ;*Lotca* (La barque), vers R. Boureanu, 1959, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *De ce nu-mi vii ?* (Pourquoi ne viens-tu pas ?), vers M. Eminescu, 1962, Bucarest. Ed, Musicales, 1963 ; *Un vis* (Un songe), vers A. Petöffi, 1966 ; *Bucurie* (Joie), vers E. Mugur, 1966.

Musicologie

Formele muzicale vocale (Les formes musicales vocales), Bucarest, Ed. Musicales, 1959, (en collab. avec Dumitru Bughici) ; *Formele și genurile muzicii instrumentale* (Les formes et les genres de la musique instrumentale), Bucarest, Ed. Musicales, 1960 (en collab. avec D. Bughici) ; *Formele și genurile muzicale* (Les formes et les genres en musique), Bucarest, Ed. Musicales, 1962 (en collab. avec D. Bughici).

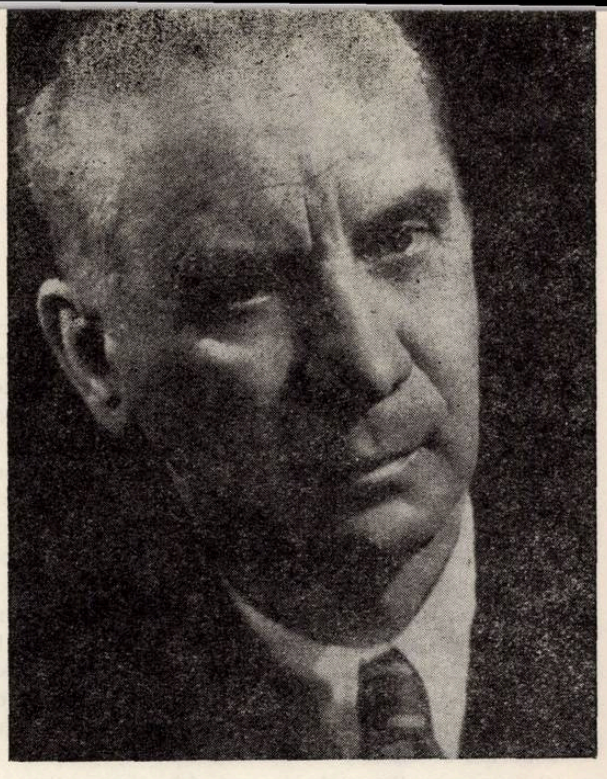
BIBLIOGRAPHIE

FIRCA, Gheorghe, *Însemnări despre drumul componistic al lui Diamandi Gheciu. La împlinirea a 75 de ani* (Notes sur le chemin de la composition de *D. Gheciu*, A l'anniversaire de ses 75 ans), dans MUZICA, Bucarest, juin 1967, no. 6 ; PAROCESCU, Nic., *„Lazăr de la Rusca" — oratoriu de D. Gheciu* („Lazăr de Rusca", oratorio de *D. Gheciu*, dans MUZICA, Bucarest, mai 1961, no. 5).

---

*) établie d'aprés V. Cosma. *Muzicieni români. Lexicon*, Bucarest, Ed. Musicales, 1970.

Nicolae Oancea



Tout spécialement inspiré par le folklore transylvain, Nicolae OANCEA, compositeur et professeur, a réalisé une oeuvre chorale de grande valeur. Des décennies durant, il a déroulé une intense activité artistique, au service de la musique, mise à la portée du grand public. Sa création comprend des chansons pour voix et piano, des pièces pour ensembles de vastes proportions, des choeurs pour enfants, choeurs pour voix d'hommes ou choeurs mixtes.

Né à Rîmnicu-Vîlcea, le 7 mars 1893, Nicolae OANCEA suit les cours du Conservatoire de Bucarest (1911—1916) avec Dumitru G. KIRIAC (théorie-solfège), Ion Nonna OTESCU (harmonie, contrepoint), Alfonso CASTALDI (dir. d'orchestre), Dumitru POPOVICI — BAYREUTH (dir. choeur), Constantin DIMITRESCU *(violoncelle); à l'Ecole des Beaux-Arts, il este l'élève de I. D. ŞTEFĂNESCU pour l'histoire de la musique.*

Professeur de musique au Lycée Mihai-Viteazul *de Alba-Iulia (1919—1921), au Lycée* Gh. Lazăr *de Sibiu (1921—1932), directeur de l'ensemble de la Réunion Roumaine de musique et chansons* „Gh. Dima" *de Sibiu (1921—1932), professeur de musique au Lycée* Gh. Şincai *(1932—1935) et au Lycée* Gh. Lazăr *(1932—1948) de Bucarest; fondateur et chef du Choeur des instituteurs de Bucarest (1932—1942), chef de la Chorale de l'Eglise Patriarcale de Bucarest (1932—1948), directeur du Conservatoire* „Astra" *de Bucarest (1935—*1959), *directeur de l'orchestre du Théâtre d'Opérette de Bucarest* (1952—1959). *Collectionneur de folklore, animateur de concerts-leçons et de conférences, il a de plus effectué quelques tournées artistiques dans le pays et à l'étranger, en tant que chef de choeur.*

C. D.

OEUVRE *)

Musique de scène

Fetiţa orfană (La petite-fille orpheline,) féerie en deux actes, livret de Lupeanu-Melin, 1922 ; *Chemarea fericirii* (L'appel du bonheur), opérette-féérie en 3 actes, livret de V. Dinculescu, 1925 ; *Floare de cicoare* (Fleur de chicorée), operette-féérie en 2 actes et un prologue, livret de E. Măgean, 1925 ; *Jertfa* (Le sacrifice), opérette en 3 actes, livret de V. Dinculescu, 1927 ; *A fost odată* (Il était une fois), opérette-féérie en 3 actes, livret de Cornel Axente, 1928.

Musique chorale

Cîntece populare româneşti (Chansons pop. roum.), I-er vol., Sibiu, Ed. Bibl. Astra, 1922 ; II-e vol., 1924 ; *Cîntece patriotice* (Chansons patriotiques), Sibiu, Edition aux frais de l'auteur, 1926 ; *La horă-n sat* (A la hora, au village), vol. I, choeurs mixtes, Bucarest, Ed. Pavel Suru, 1935 ; *Floricele. Cîntece pentru copii* (Fleurettes. Chansons pour enfants), Bucarest, Ed. Soc. culturelle du corps didactique primaire, 1935 ; idem, 1938 (III-e éd.) ; *La horă-n sat* (A la hora, au village), II-e vol. ; choeurs mixtes, Bucarest, Ed. Pavel Suru, 1935. *Cîntece pentru tineret* (Chansons pour la jeunesse) composées, recueillies et disposées pour 3 voix égales, Bucarest, Inst. des arts graphiques, 1938 ; *Colecţie de cîntece pentru învăţătorime* (Recueil de chansons pour les cadres didactiques), Bucarest, Ed. du Révisorat, ; *Suită de cîntece populare ardeleneşti* (Suite de chansons pop. transylvaines), solo et choeur mixte, vers pop., 1950 ; *La ţară* (A la campagne), suite pour choeur mixte, vers de Neagoe Butu, 1952 ; *Bucuria muncii* (Joie du labeur), suite chorale pour voix d'hommes, vers de Liviu Cernăianu et Const. Salcia, 1960 ; *Floarea muncii* (Fleur du travail), choeur mixte, vers D. Corbea, dans *Cîntăm viaţa nouă a satului,* (Nous chantons la nouvelle vie du village), Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Coruri* (Choeurs). Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Bărăgan,* choeur pour trois vois égales. vers de M. Dragomir, 1967, dans *Mîndră zi a libertăţii* (Glorieux jour de liberté), Bucarest, Ed. Musicales, 1969.

Ouvrages didactiques

Carte de cîntece pentru cl. 1—IV primare (Livre de chansons pour les I—IV cl. primaires), Bucarest, Ed. Pavel Suru, 1938.

BIBLIOGRAPHIE

DUMITRESCU-BISTRIŢA, N.Gh., *Cărţi de cîntece pentru clasele I, II, III, IV primară de N. Oancea* (Livres de chansons pour les I, II, III, et IV-es cl. primaires de N. Oancea), dans *Izvorul,* Bistriţa-Mehedinţi 1937, no. 2 ; POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească* (La musique chorale roumaine), Bucarest, Ed. Musicales, 1966.

*) établie d'après V. Cosma. *Muzicieni români. Lexicon,* Bucarest, Ed. Musicales, 1970.

LA NOTATION ET LES ÉCHOÏ DE LA MUSIQUE BYZANTINE

de Grigore Panţiru

Il y a plus d'un siècle que la musique byzantine suscite l'intérêt de nombreux théoriciens et musicologues de renom, manifestement attirés non seulement par l'inédit de ses chants, mais aussi par l'intéressante signification des innombrables signes qu'elle utilise. Tout un monde de chercheurs passionnés — Macaire le Hiéromonaque, le chantre Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Nifon Ploeşteanu, Ion Popescu-Pasărea, Ion D. Petrescu, Gavriil Galinescu. T. V. Stupcanu, Ion Croitoru, en Roumanie, en même temps que L. A. Bourgault-Ducoudray, J. Thibaud, H. Gaisser, O. Fleischer, Amédée Gastoué, H. Riemann, H. J. W. Thilliard, Egon Wellesz, Carsten Höeg, D. L. Tardo, R. Verdeil Palikarova, en de nombreux autres pays — s'est efforcé à travers de considérables études, systématisation théoriques et pratiques, recueils anthologique de pièces, d'apporter sa précieuse contribution à la connaissance, au déchiffrement et à la transcription d'une musique que manuscrits et imprimés nous conservent dans les grandes bibliothèques du monde.

Les plus anciennes grammaires roumaines de musique byzantine proviennent du Hiéromonaque Macaire (1823) et d'Anton Pann (1845), auxquelles il convient d'ajouter le *Théoretikon* de Dimitrie Suceveanu (1848). On voit, par conséquent, qu'une pensée théorique et pratique aspirait en notre pays à la connaissance de cet art très ancien dès le début du XIX-e siècle, c'est-à-dire dès le moment où la musique psaltique, par la réforme de Chrysanthe, en 1821, entrait dans son étape moderne. Ensuite, l'école roumaine de musique byzantine a fait son chemin, sous la direction éclairée de personnalités illustres, du rang desquelles le Professeur Ion D. Petrescu s'est détaché avec netteté, par ses érudites et amples études d'historiographie et de paléographie musicales. Son dernier ouvrage, „Etudes de Paléographie musicale byzantine" (Editions Musicales, 1967.) fait valoir de nombreuses voies de recherche, étant considéré aujourd'hui comme l'un des traités de base pour la connaissance de la musique byzantine.

Les mêmes Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de Roumanie viennent de publier récemment (1971) une nouvelle et intéressante contribution roumaine à l'historiographie et paléographie de cette musique. Il s'agit de *„La notation, et les échoï de la musique byzantine"* de Grigore Panţiru, professeur et auteur de nombreuses études et recherches de paléographie.

Le livre de Grigore Panţiru — ample ouvrage en deux parties, 308 pages, nombreux exemples musicaux — se propose en tant que principal but, tel que l'auteur lui-même le confie dans l'introduction, *„d'aider, ceux qui le souhaitent, dans l'assimilation des connaissances nécessaires à la lecture et à la transcription de la notation musicale byzantine"*. C'est donc, à première vue, une „grammaire" de cette musique, où le lecteur peut trouver un exposé systématique de la sémiographie musicale et dans laquelle, au moyen d'exemples tirés de différents manuscrits et imprimés anciens conservés sur le territoire de la Roumanie, l'auteur démontre par la théorie et la pratique le sens de chaque signe musical. Bien mieux, le lecteur est amené à découvrir lui-même ce sens et à vouloir s'essayer à une transcription en notation linéaire, trouvant — pour ce faire — dans l'annexe qui accompagne chacune des deux parties du livre, la clef de la solution la plus adéquate.

Mais le traité de Grigore Panţiru a un caractère beaucoup plus large, plus complexe. L'auteur se propose d'entreprendre une investigation évolutive de la musique byzantine, de la comprendre lui-même pour commencer et de l'expliquer ensuite „comparativement", en partant de la musique ancienne — très ancienne, dirions-nous — en notation ecphonétique (des VI-e — IX-e siècles), pour traverser les périodes paléobyzantine ou haute-byzantine (IX-e — XII-e siècles), médiobyzantine ou néobyzantine (XII-e — XIV-e siècles), enfin la période cucuzélienne ou postmédiévale (XIV-e — XIX-e siècles). Dans la deuxième partie de l'ouvrage, l'auteur présente la période moderne de la musique byzantine, la musique psaltique actuelle, qui commence avec la réforme de Chrysanthe en 1814, en conservant et parachevant l'ancien chant byzantin.

Pour chaque grande période, on y indique les caractéristiques de l'écriture, la sémiographie existante et la signification qu'elle imprime au chant et à la transcription. Ensuite, comparativement encore, Grigore Panţiru nous apprend comment il faut transcrire chaque signe en fonction „de ce qui a été et de ce qui suit", de manière à ce que l'interprète pût arriver aux *„martyriaï"*, c'est-a-dire à ce point final souhaité par l'auteur du manuscrit en cause. C'est en fait la méthode même de I. D. Petrescu qui préconisait de tout examiner dans un esprit „comparatif", d'envisager les textes anciens à la lumière des nouveaux — qui présentent des *martyriaï* à la fin des phrases, autrement dit des repères certains facilitant de la sorte la transcription, parfois rien qu'approximative, des premiers.

De plus Grigore Panţiru entreprend aussi une systématisation de tous les signes, par époques, à l'aide de tableaux synoptiques, en indiquant par ailleurs aussi les combinaisons de signes, ainsi que la valeur de chacun en notation linéaire. Le tout, par conséquent, transposé en notation linéaire, afin que nous autres, gens de notre époque, nous puissions pénétrer — fût-ce même indirectement — les beautés mélodiques offertes par cette musique. (Somme toute, la méthode de Grigore Panţiru exige un double travail, sans lequel la transcription ne serait qu'illusoire : sans la parfaite assimilation de la notation byzantine, on ne saurait tenter de transcrire ; aussi, l'opération de la transcription suppose-t-elle et exige-t-elle la connaissance des deux systèmes de notation, neumatique et linéaire).

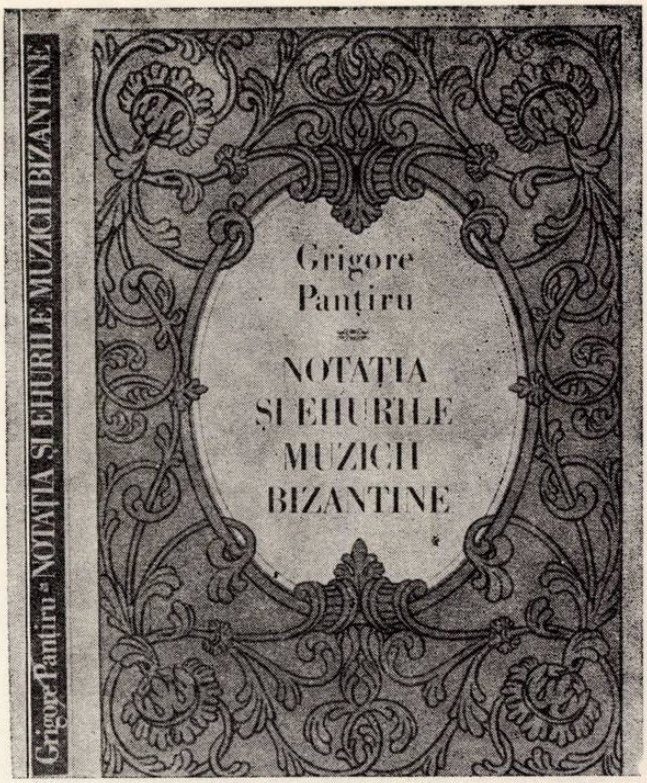
Particulièrement intéressants, les exemples passionnent le lecteur. Il fait ainsi connaissance avec l'un des plus anciens manuscrits musicaux de Roumanie — l'*Evangéliaire grec de Jassy*, datant des VIII-e —

IX-e siècles —, sur la base duquel l'auteur construit tout son échafaudage de l'interprétation sémiographique ecphonétique, en aboutissant à „un déchifrement nouveau de cette notation", en fait à l'interprétation de l'ainsi-nommé récitatif mélodique simple dénué de formules mélodiques. A la différence des interprétations classiques, Grigore Panţiru prête un sens nouveau aux énigmatiques signes ecphonétiques, les comprend avec plus de justesse, les interprète de plus près quant à leur signification réelle, le tout, sans doute, par une *„recherche comparée des textes des 18 péricopes évangéliques du manuscrit de Jassy, de la manière dont sont placés les signes et de leurs combinaisons possibles,* ainsi que du *„début et des parties finales des péricopes et des phrases...".* Pour toutes ces raisons, nous estimons que Grigore Panţiru dépasse de beaucoup l'intention que modestement il professe dans l'Introduction de son livre — celle de nous enseigner seulement la lecture et la transcription de l'ancienne et de la nouvelle musique byzantine. Il réalise en fait des investigations historiographiques, recherchant les interprétations paléographiques les plus justes.

Compte tenu de ce qui précède et, notamment, des interprétations nouvelles de l'auteur au sujet de la sémiographie ecphonétique, il aurait été souhaitable, pensons-nous, que le premier chapitre, qui concerne la notation ecphonétique, soit plus ample, plus riche en exemples, plus convaincant au point de vue de la pratique.

Dans le 2-e chapitre de la I-re partie, l'auteur présente la notation paléobyzantine ou haute-byzantine, courante au IX-e — XII-e siècles, dérivant de l'ecphonétique, mais plus développée, plus ferme en ce qui concerne les tendances d'organisation sémiographique et sonore. Après un sommaire exposé historique, l'auteur présente un tableau synoptique des signes, de leurs dénominations, de leurs significations et de leur transcription. Alors que la notation ecphonétique pratiquait 14 signes seulement, la paléobyzantine en connaissait 35, qui se prêtaient à des combinaisons diverses. Au cours de cette période — de même que pendant les étapes suivantes — le fait le plus important réside dans une nouvelle signification acquise par les signes — celle de valoir des intervalles, chaque signe ayant pour valeur de temps une croche —, ainsi que dans la nécessité de se rapporter au signe précédant pour découvrir la hauteur de chacun d'eux. Au début de chaque chant, se trouve l'indication de l'*échos* (ἦχος), autrement dit du mode de la pièce en cause. Rien ne saurait être compris à l'écriture musicale byzantine, sens la connaissance de ces moindres règles et de la signification de chaque signe.

Un chapitre important de l'ouvrage de Grigore Panţiru est celui des „points diacritiques", existantes dans les manuscrits des X-e — XII-e siècles, ces signes dont le sens n'est qu'approximatif et qui, pour cela même, ont causé de nombreuses interprétations contradictoires. En suivant les indications d'Amédée Gastoué et de Ion D. Petrescu, l'auteur essaie là encore d'établir certaines règles dans l'interprétation des „points diacritiques".



La notation médiobyzantine ou hagiopolite, ou ronde, a couvert en général les XII-e — XIV-e siècles. Les limites en sont approximatives, puisque I. D. Petrescu les fixait entre les XIII-e et XV-e siècles, appelant cette notation „néobyzantine". Grigore Panţiru apporte des précisions au sujet de la sémiographie de cette période, en montrant que *„si, jusqu'à l'époque paléobyzantine, les signes de notation n'indiquaient pas, tous, avec précision, la hauteur et la durée des sons, pendant la période médiobyzantine les signes acquièrent une précision définitive".* C'est encore à cette époque, que les *martyriaï* — ces signes qui indiquent avec précision l'*échos,* étant placés au début, à l'intérieur et à la fin du chant — gagnent des formes et des significations plus fermes, une plus grande utilisation aussi, en contribuant de la sorte à l'éclaircissement de la ligne mélodique. C'est à présent également que sont systématisés les „signes chironomiques" (les „grands signes", les „grandes hypostases"), les signes rythmiques *(dipli, kratima, apoderme, gorgon, argon),* aussi bien que les signes dynamiques *(psifiston, varia, piasma, paraklitiki, kironklasma, antikenoma, kylisma, tromikon),* autant de signes par lesquels cette musique acquiert de l'expression, de la noblesse et une certaine profondeur de la mélodie.

Au cinquième chapitre, l'auteur se penche à nouveau, pour mieux l'éclaircir, sur la notion des *martiriaï* et, pour ce faire, le livre offre des exemples musicaux extrêmement intéressants, provenant des manuscrits anciens et très anciens conservés dans les

bibliothèques roumaines, et que l'auteur emploie en tant que *parallaghia* (sorte d'exercices de solfèges). A partir de ce chapitre, le but pratique de l'ouvrage — transcription en notation linéaire — ira se déroulant dans le cadre d'une sémiographie organisée, sans trop d'approximations dans l'interprétation.

La notation des XIV-e — XIX-e siècles (ou bien, d'après I. D. Petrescu, celle des XV-e — XIX-e siècles) est connue sous le nom de notation cucuzélienne (de Cucuzele, le célébre créateur de chants auxquels la tradition „accorde un grand rôle dans l'organisation de la notation musicale byzantine"). Grigore Panţiru affirme que pendant cette époque, „les signes vocaliques" (de hauteur) gardent la même attribution qu'à l'époque précédente, ce pendant que les signes dynamiques et expressifs, „les grands signes", les signes chironomiques" ou „les grandes hypostases" finissent par atteindre un total de plus de 38.

Un chapitre intéressant est celui qui traite des intervalles ; c'est l'occasion pour l'auteur d'y présenter de nombreuses combinaisons de signes.

Les *échoï* (sorte de modes, que la langue roumaine désigne par le terme „glas"), constituent un des chapitres les plus importants de la première partie de l'ouvrage. Considérant qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter sur de trop nombreuses appréciations historiques ou théoriques, l'auteur passe rapidement à l'aspect pratique du problème et donne en transcription maints fragments de chants de la „période cucuzélienne".

Cette première partie du livre extrêmement intéressante et à même d'établir une synthèse de l'évolution de l'art musical byzantin, s'achève par *„Les formules d'intonation des modes"* et *„Les signes de modulation — les phtoràs"*.

Quant aux exemples et aux transcriptions de cette première partie, nous en faisons une mention toute expresse, attendu qu'ils illustrent un développement musical de plus de 15 siècles ; et comme nous sommes pour savoir que des critères absolument certains de l'interprétation sémiographique nous font défaut, l'usage de la méthode comparative, déductive, en ce qui concerne les significations de la notation neumatique, devient d'autant plus opportun.

Pour toutes ces raisons, nous apprécions la contribution de Grigore Panţiru comme extrêmement importante et, pour une bonne part, novatrice, tout en reconnaissant — avec l'auteur — que *„de nombreuses inconnues, probabilités et difficultés dans le déchiffrement des textes musicaux"* demeurent toujours sur la voie des recherches de ces 15 siècles de musique et que nous sommes encore *„au stade des débats contradictoires... leur solution revenant aux jeunes générations de chercheurs"*, qui trouveront dans l'ouvrage du Prof. Panţiru un instrument de base pour l'investigation et la transcription de l'ancienne et très ancienne musique byzantine.

Après nous avoir fait parcourir 12 pages de planches — reproductions d'après des manuscrits anciens, provenant des quatre grandes périodes de musique byzantine —, l'auteur nous fait entrer dans la période moderne, dans ce qui s'appelle l'actuelle musique psaltique. Se développant à partir du XIX-e siècle, plus précisément depuis 1814 — date de la réforme de Chrysanthe —, certains spécialistes considèrent l'étape de la réforme close vers 1821, par la parution d'un ouvrage théorique du même Chrysanthe, dans lequel celui-ci argumente et fixe les règles de son système de solfège à l'aide de la désignation de la hauteur des sons. La réforme, suivant Grigore Panţiru, a réduit le nombre des signes ascendants et descendants, aussi bien que celui des signes dynamiques et expressifs, a fixé la mesure et les échelles des différents *échoï*, tout en conservant les formules mélodiques. Les signes qui désignent la hauteur des sons, s'appellent „signes vocaliques" (au nombre de 10) ; les signes de durée se nomment encore „signes temporels" (au nombre de 4) ; les ornements, considérablement réduits en tant que nombre, sont représentés par des „signes consonants" (au nombre de 6). Il convient de signaler, comme un trait des plus intéressants, que les appellations des signes se sont gardées le long des âges ; jusqu'à la forme — encore qu'approximative — de certains d'entre eux, qui a été empruntée aux époques antérieures, pour être parachevée à l'étape moderne.

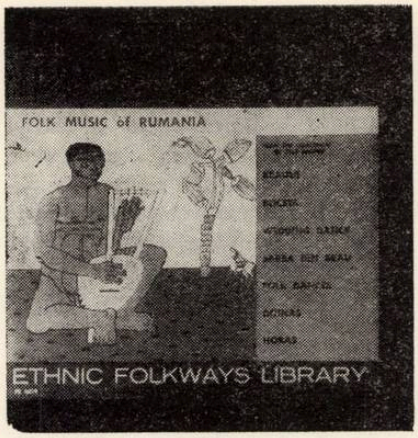
La musique psaltique nouvelle acquiert des éléments structuraux bien précis — altérations, tempos genres, cadences, modes, phtoràs — qui non seulement l'accomplissent, mais lui donne la possibilité de se consolider et de s'affirmer en tant que système bien agencé, expressif, à même de conserver les intonations mélodiques et d'émouvoir — car, en fin de comptes, par son caractère spécifique même, la musique byzantine et psaltique est de nature mélodique-ornementale.

La contribution de Grigore Panţiru, dans la seconde partie de son livre, consiste en une bonne systématisation des éléments de structure, en une méthode de transcription efficiente et en une conception évolutive dont il vête cette musique qu'il nous apporte, pour nous l'offrir, des siècles révolus.

Nous ne saurions clôre ce sommaire compte-rendu de l'ouvrage *„La notation et les échoï de la musique byzantine"* de Grigore Panţiru, sans faire valoir la belle présentation du livre et surtout la conception inédite du dessin musical — parfaitement reproduit d'après les anciens manuscrits —, dans le but de rendre les signes de ces époques reculées. Nous estimons que ce dessin musical et la mise en page est une réalisation des Editions Musicales (respectivement Ruxanda Ionescu et Corneliu Buescu) qui devrait être développée et utilisée aussi à l'avenir, avec un succès assurément certain. C'est là un premier ouvrage de paléographie musicale byzantine, où la sémiographie des différentes époques est reproduite fidèlement d'après des manuscrits et semiautomatisée en une belle et correcte écriture cartographique.

TITUS MOISESCU

La chronique du disque



Folk Music of Rumania. From the collection of Béla Bartók. Brauls, Bocets, Wedding Dance, Sarba din Brau, Folk Dances, Doinas, Horas, Ethnic Folkways Library, EF 4419. Le disque est livré accompagné d'un texte explicatif lithographié (4 pages), précédé d'une introduction de Bernard Cehan et de notes en marge des exemples de Henry Cowell (C'est encore à Cehan qu'appartient la traduction des titres et de certains fragments de poésies).

L'étiquette du disque précise qu'il s'agit de musique populaire recueillie et enregistrée par Béla Bartók en Roumanie : „collected and recorded in Rumania by Béla Bartók". La maison d'édition Folkways Records se réserve tous les droits („all rights reserved") sur les mélodies gravées sur les deux faces de ce disque de 30 cm diamètre (33 1/3 tours), émis en 1951. Le dessein de la couverture — un joueur de lyre africaine — n'a rien à voir avec la musique populaire roumaine ! C'est d'ailleurs, l'emblême de tout une collection de disques de folklore musical édités par cette maison d'édition américaine.

Le compte rendu d'un disque paru il y a deux décennies, pourrait sembler dénué de sens. Je me suis pourtant décidé à le faire pour deux raisons : premièrement, il s'agit d'un disque de folklore musical roumain paru à l'étranger et un compte rendu dans une publication roumaine — même tardif — m'a semblé être le bien venu. En second lieu, j'ai jugé qu'il était absolument nécessaire de réduire à néant une grave erreur : il ne s'agit guère là de musique populaire roumaine „recueillie et enregistrée par Béla Bartók", mais bien d'enregistrements faits par Constantin Brăiloiu et quelques uns de ses collaborateurs pendant les années 1930—1937 !

Le texte qui est livré avec le disque, ne donne aucune explication sur les circonstances dans lesquelles les originaux des enregistrements sur disque exécutés par les soins du brillant savant roumain Const. Brăiloiu, sont arrivés à la connaissance de la firme américaine Folkways Records. Il est cependant certain qu'ils font partie des disques de folklore musical roumain que Const. Brăiloiu a envoyé il y a bien des années à Béla Bartók.

Comme nous l'avons déjà dit dans d'autres occasions (voir MUZICA nr. 8/1968), Const. Brăiloiu ne s'est pas contenté des performances plus que modestes obtenues par les enregistrements acoustiques sur cylindres en cire, exécutés avec le vieux phonographe de type Edison, l'outil d'autrefois des folkloristes. Dès les premiers temps d'activité des Archives de Folklore de la Société des Compositeurs roumains (qu'il a fondée en 1928), Brăiloiu s'est occupé de l'enregistrement des meilleurs interprètes et des plus importantes pièces animés par ceux-ci, sur des disques de gramophone, au plus haut niveau de la technique de l'époque. Il a recommandé aux maisons d'édition l'enregistrement de *tarafs* (bande de ménétriers, de *laoutars*) authentiques, amenés à Bucarest, à grandes difficultés, aux frais des Archives. Mais, surtout il a commandé à l'industrie, des enregistrements spéciaux, nécessaires à la documentation scientifique. A plusieurs reprises, il a envoyé à Bartók des disques enregistrés par lui ou par ses disciples sous sa directe surveillance. Bartók en a transcrit quelques uns en envoyant à Brăiloiu des copies d'après les notations respectives. Dans l'appendice des deux premiers volumes de la collection posthume de musique populaire roumaine recueillies par Béla Bartók, *Rumanian Folk Music,* imprimée à La Haye en 1967 par les soins du musicologue américain Benjamin Suchoff, on trouve huit des pièces envoyées par Brăiloiu : trois mélodies instrumentales,-une danse et deux airs de noces recueillis du joueur de cornemuse Ion Papuc de Beciu (Buzău) —, et cinq mélodies vocales : une chanson et un *bocet* (lamentation) recueillis de Fira Trip de Crîncești (Bihor), deux *doinas* recueillies de Rafira Iurcovan et de Rafira Stanimir de Drăguș (Brașov) et une chanson de noce recueillie des jeunes filles Zenovia Fogoroș et Maria Sofonea de la même localité.

Trouvés parmi les objets restés après la mort de Bartók, ces disques ont été erronément considérés comme lui appartenant. C'est ainsi que certains sont arrivés à être reimprimés sur les faces du disque édité par la Maison Folkways. Il est regrettable que les intéressés ne se soient pas donnés la peine de rechercher l'origine de ces enregistrements. Par les mentions se trouvant sur les étiquettes des disques — indiquant les genres et les titres des pièces imprimées, ainsi que les noms et l'origine des informateurs musicaux, ou la date du recueil — on aurait facilement pu établir qu'il s'agissait en fait de documents sonores provenant de localités que jamais Bartók n'avait visitées, et qui plus est, étaient enregistrés à des dates où celui-ce avait cessé de recueillir des matériaux de musique folklorique roumaine. De la sorte, on a malheureusement pu mettre en circulation — en les attribuant à Bartók — des matériaux scientifiques dont le mérite du recueil et de l'enregistrement revenaient à Brăiloiu et aux Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains.

Les pièces sont au nombre de 13 : 6 sur la première face du disque et 7 sur la seconde. Les étiquettes contiennent, fâcheusement, maintes inexactitudes : „Folks dance in *hora* style" (I/1) est en fait une *sîrba : „Sîrba de la Cîmpulung"* interprétée par le *taraf* de Ioniță Bădiță de Găvana (Argeș) ; „Tragic romance — doina" (1/4) est une chanson épique : la ballade des fiancés malheureux, chantés par Zenovia Fogoroș de Drăguș (Brașov) ; *Braul* (II/1) et *„Sarba din brau"* (II/2) avec l'indication qu'ils „sont joués par un orchestre", sont en réalité une chanson de noces : *„De mireasă"* (Pour la mariée) et respectivement une dance de noce : *„Nuneasca"* (Danse des parrains — de même que pour le baptême, le rite orthodoxe exige le parrainage aussi

pour le mariage, avec les mêmes obligations spirituelles — n. tr.), exécutées par le joueur de cornemuse Ion Papuc de Beciu (Buzău). Sous le titre *„Village folk dance"* (II/3) se cache au fond le *„Brîu"* et la *„Sîrba din brîu"* exécutés par le taraf de Nicolae Zlătaru de Runcu (Gorj) ; en échange, *„Wedding dance"* (II/4) et *„Braul"* (II/5), joués — soit disant ! — de la cornemuse, sont inexistants ! *„Lament for dead husband"* (II/6) est en réalité une chanson funèbre rituelle, (*„Cîntecul zorilor"* — La chanson de l'aube) chantée par Maria Arbagic de Runcu (Gorj) et *„Hora" : Gil's song"* (II/8) est un air de danse (une sîrba) recueilli du même informateur. Il y a aussi des fautes d'orthographe dans la manière d'écrire certains noms : „Safra Bion Racu" au lieu de Safta Dionisie Racu de Drăguș (Brașov), ou bien „Triganuca Nemciu" au lieu de Trifănucă Nemciuc de Deia (Suceava).

L'introduction de Bernard Cehan, écrite avec une évidente sympathie pour la musique populaire roumaine, contient aussi une brève évocation de la richesse et de la variété de notre folklore musical. Les notes de Henry Cowell n'évitent cependant pas certains manques, dûs en premier lieu aux erreurs glissées sur les étiquettes du disque : on y trouve par exemple des explications pour neuf pièces, que soit disant contiendrait la seconde face du disque, alors qu'en réalité il n'y en a que sept ! La confusion est si grande, que l'éventuel chercheur risque de s'y perdre absolument ! L'auteur a le sentiment que les *tarafs* enregistrés sur le disque seraient composés d'un violo accompagné „en un rythme frénétique" d'instruments à cordes pincées ! De tels instruments ne manquent pas non plus d'être mentionés plus dans le taraf de Ioniță Bădiță de Găvana (Argeș) ou dans celui de Nicolae Zlătaru de Runcu (Gorj) ! L'auteur acôte à la *cobza*, dans le *taraf* de Găvana, des seconds violons, un cymbalum et une contrebasse. tandis que la guitare du *taraf* de Runcu reçoit elle aussi comme partenaires quelques seconds violons et une contrebasse ! L'auteur croit encore que la flûte qui accompagne la voix de Leontina Niga de Deia (Suceava) se lamentant de la mort de sa mère — sans être nullement une pleureuse professionnelle — serait une toute petite flûte, alors qu'en réalité c'en est une, grande, moldave, une de ces flûtes ayant le tuyau complètement ouvert aux deux bouts, munis de six trous pour les doigts. L'*ison* gutural tenu par une petite flûte de berger est pris pour „des éclats intermitants de sons d'une voix de basse" et tout à l'avenant.

Je ne saurais conclure cette chronique sans exprimer ici mon plus profond regret que — par une condamnable légereté dans l'exercice du métier — la maison d'édition américaine a mis en vente un disque qui, tout en apportant l'enregistrement de matériaux scientifiques d'incontestable valeur, ne laissera pas de créer des confusions. En effet, le chercheur non averti risque de citer comme appartenant à Béla Bartók des recueils que celui-ci n'a jamais faits. Il est à espérer que lors d'une nouvelle réédition du disque, il soit tenu compte des observations que viennent d'être faites ci-dessus.

TIBERIU ALEXANDRU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

Spectacolul de operă și imperativele contemporaneității 1

RADU ȘERBAN (muzica); AUREL STORIN (versuri) Partidul ne e mîndria . . . . planșă

GR. CONSTANTINESCU

Întîlniri ale membrilor Uniunii compozitorilor cu muncitori, tehnicieni și ingineri din cadrul Centralei electrice de termoficare București Sud și Institutului de cercetări în domeniul tehnicii energetice 5

C. R.

Cerc de „Prieteni ai muzicii" la Clubul uzinelor „Republica" și „23 August" 6

PUNCTE DE VEDERE

VASILE DONOSE

Umanismul — trăsătură fundamentală a artei autentice 7

DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

CONSTANTIN RĂSVAN

Cenaclu de muzică corală 9

STUDII

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Creația muzicală din Transilvania în secolul XVII (Preliminarii) 11

ADRIAN RAȚIU

Sistemul armonic al lui Skriabin . . . 15

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează:

J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Cl. R., Dan Buciu, Mircea M. Ștefănescu, Smaranda Oțeanu, Grigore Constantinescu, . . .21—34

INTERVIU

EDGAR ELIAN de vorbă cu Carlo Zecchi . 34

★

GEORGE SBÂRCEA

Ce este „Musicalul" și care sînt originile lui? 36

ILEANA RAȚIU

Știri 38

AGENȚIA DE PRESĂ „NOVOSTI"

Simfonia a XV-a de Dmitri Șostakovici . 40

SOMMAIRE

Le spectacle d'opéra et ses objectifs contemporains 1

RADU ȘERBAN (musique); AUREL STORIN (vers). Le Parti est notre gloire . . . .

GR. CONSTANTINESCU

Rencontres des membres de l'Union des Compositeurs avec des ouvriers, techniciens et ingénieurs de la Centrale Electrique — Thermique Bucarest-Sud et de l'Institut de Recherches techniques-énergétiques 5

C. R.

Cercle des „Amis de la Musique" au Club des Uzines „Republica" et „23 August" . . 6

OPINIONS

VASILE DONOSE

L'humanisme — trait fondamental de l'art authentique 7

CONSTANTIN RĂSVAN

Cénacle de musique corale 9

ETUDES

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

La création musicale de la Transylvanie au XVII-e siècle (Préliminaires) 11

ADRIAN RAȚIU

Le système harmonique de Skriabin . . . 15

LA VIE MUSICALE

Par:

J. V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Cl. R., Dan Buciu, Mircea M. Ștefănescu, Smaranda Oțeanu, Grigore Constantinescu . . . . . .21—33

INTERVIEWS

Entretien Carlo Zecchi — Edgar Elian . . 34

★

GEORGE SBÂRCEA

Qu'est-ce que le „musical" et quelles sont ses origines? 36

ILEANA RAȚIU

Nouvelles 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(En français par Colette Ghimpețeanu)

C. DRĂGOI

Diamandi Gheciu (Silhouette) 41

Nicolae Oancea 43

TITUS MOISESCU

„La notation et les Echoi de la musique byzantine" par Grigore Panțiru 44

TIBERIU ALEXANDRU

La chronique du disque 47

Muzica — Nr. 3 — p. 1 — 48 București martie 1972

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Corul Ansamblului artistic al Uniunii Tineretului Comunist.

I.P. „Informația“ c. 1155

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

1972 aprilie

4

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 4 (233) aprilie 1972

MUZICA ŞI CERINŢELE SPIRITUALE ALE SOCIETĂŢII NOASTRE SOCIALISTE*)

ION DUMITRESCU
Preşedintele Uniunii compozitorilor

În perioada care a trecut de la dezbaterea largă şi însuşirea documentelor de partid, privind îmbunătăţirea activităţii ideologice şi cultural-educative, Uniunea compozitorilor şi-a intensificat eforturile pentru apropierea continuă a creaţiei muzicale de cerinţele spirituale ale societăţii noastre socialiste.

S-a acordat atenţie în special acelor genuri capabile să educe conştiinţele în spiritul înaltelor idealuri patriotice şi umaniste ale socialismului. Ne referim în special la operă, operetă şi balet, la oratoriu şi cantată, la simfonia cu program, la cîntecul cu conţinut patriotic şi mobilizator, la muzica uşoară purtînd un nobil mesaj etic, la creaţia muzicală destinată oamenilor muncii din toate domeniile de activitate, ţărănimii, tineretului, ostaşilor.

În momentul de faţă, pe şantierul de creaţie al compozitorilor noştri se află în plin proces de realizare un număr de noi lucrări, inspirate din lupta poporului condus de partid, pentru edificarea societăţii socialiste.

Ne străduim ca, din planul de creaţie care solicită talentul şi măiestria compozitorilor din toată ţara, creaţii valoroase să îmbogăţească stagiunile viitoare de concerte şi spectacole, să răspundă cerinţelor activităţii muzicale a amatorilor.

Am organizat în ultimul timp dezbateri în planul Uniunii în legătură cu unele probleme ale muncii de creaţie, ca de pildă „Cerinţele actuale ale culturii muzicale în lumina Documentelor întîlnirii conducerii de partid şi de stat cu oamenii muncii din industrie şi agricultură", „Patriotismul — trăsătură fundamentală a muzicii româneşti", „Libertatea de creaţie şi răspunderea social-educativă a muzicienilor".

Dezbaterile, angajate în cenaclurile săptămînale, ca şi plenarele secţiilor, au subliniat de asemenea îndatoririle creaţiei noastre actuale şi sarcinile ei de viitor.

În toate acţiunile care privesc realizarea planurilor de creaţie, colaborarea Uniunii noastre cu Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, cu Comitetul pentru Radio şi Televiziune, cu Uniunea Tineretului Comunist, cu Organizaţia Naţională a Pionierilor, cu Uniunea Generală a Sindicatelor, cu Ministerul Forţelor Armate a început să dea rezultate din ce în ce mai satisfăcătoare.

Rămîne încă să depunem în continuare eforturi susţinute pentru atragerea în munca de creaţie, în scopul realizării unui plan cît mai bogat şi variat, a tuturor compozitorilor noştri de valoare.

Participarea membrilor Uniunii compozitorilor, atît din Bucureşti, cît şi din filiale şi cenacle, la sprijinirea activităţii instituţiilor muzicale, a organizaţiilor culturale de mase, a şcolilor de muzică, se dovedeşte utilă pentru aceşti factori ai vieţii muzicale, cît şi pentru compozitori.

În această privinţă, trebuie însă să arătăm că nu s-au făcut progrese în direcţia îmbunătăţirii situaţiei muzicii în şcoala de cultură generală, problemă de o importanţă capitală pentru educarea tineretului, pentru formarea publicului muzical de mîine.

O colaborare mai strînsă a început între Uniunea compozitorilor şi Academia de ştiinţe sociale şi politice, prin aportul reprezentanţilor Uniunii noastre la dezbaterile din cadrul acestui for, ca de pildă la Simpozionul „Muzica şi publicul". De asemenea, colectivul care elaborează sub egida Academiei volumul de istorie a muzicii româneşti, destinat publicului de peste hotare, este alcătuit în întregime din membri ai Uniunii compozitorilor.

Muzicologii noştri s-au angajat să realizeze lucrări care să înfăţişeze dezvoltarea culturii muzicale din patria noastră iar Editura muzicală a Uniunii compozitorilor manifestă o preocupare tot mai susţinută pentru publicarea unor lucrări cu caracter de popularizare şi iniţiere.

În ceea ce priveşte însă activitatea din domeniul criticii muzicale, trebuie să arătăm că, cu toate eforturile depuse, ea se manifestă încă deficitar, atît în ceea ce priveşte aprecierea fenomenului muzical actual, cît şi competenţa unora dintre cei care o profesează.

În scopul unei mai bune cunoaşteri a vieţii, activităţii, preocupărilor şi năzuinţelor maselor, compozitorii au vizitat, în ultima vreme, o serie de întreprinderi, cu care prilej au fost organizate concerte, audiţii şi discuţii cu oa-

* *Cuvîntare rostită la Plenara Consiliului Naţional al Frontului Unităţii Socialiste, 19 aprilie 1972.*

menii muncii. Astfel de întîlniri au avut loc la București cu muncitorii de la „Grivița Roșie", de la Uzinele „23 August" și „Republica", de la Centrala termică București-Sud, la Constanța cu muncitorii de la Șantierul naval, de la Fabrica de lînă, cu țăranii cooperatori, cu marinari și studenți.

Uniunea compozitorilor a luat inițiativa înființării și patronării unor cluburi de „prieteni ai muzicii" pe lîngă întreprinderi, case de cultură, cămine culturale. În cadrul acestor cluburi se organizează lecții și concerte educative, adresate cu prioritate tineretului. Pînă în prezent, asemenea cercuri au luat ființă la Uzinele „Republica" și „23 August", la sindicatul Trustului de construcții industriale București, la Casa de cultură a tineretului din Sibiu și altele. Vom continua cu Casa de cultură a sindicatelor din Pitești și Clubul Uzinelor „Grivița Roșie" din București.

Ne-am propus în planul nostru de activitate pe 1972, vizitarea Hidrocentralei de la Porțile de fier, a complexelor industriale de la Reșița și Hunedoara, precum și organizarea unor întîlniri cu oamenii muncii din județele Buzău și Prahova.

De multă vreme, compozitorii și muzicologii susțin conferințe în cadrul Universităților populare, caselor de cultură, în școli și cluburi ale tineretului, la Biblioteca „Mihail Sadoveanu" din București, la Casa prieteniei româno-sovietice. Ei sprijină corurile de amatori în vederea perfecționării interpretative. În ultimele luni au fost organizate instructaje artistice ale formațiilor de amatori de la Uzinele „Autobuzul", „Electroputere" și „Vulcan" din București ca și la numeroase coruri din Brăila, Tulcea, Sibiu, Piatra Neamț, Cîmpina, Galați, Constanța etc.

Membrii Uniunii compozitorilor activează în juriile concursurilor destinate tineretului, în juriile concursurilor de muzică populară și ușoară desfășurate în multe centre ale țării, precum și pentru buna desfășurare a concursului național *Cîntare Patriei*, organizat de Radio-Televiziune, manifestare care a ridicat considerabil prestigiul muzicii corale pe întreg cuprinsul țării.

Uniunea compozitorilor sprijină pe toate căile, acordînd premii, oferind partituri, formațiile corale de amatori. În acest sens menționăm contribuția adusă recent la înființarea primei reuniuni corale din țară, „Înfrățirea" de la Topoloveni.

Un fapt pozitiv este îmbogățirea repertoriului formațiilor corale cu cîntecele noi create cu ocazia concursurilor organizate de Radioteleviziunea Română și Uniunea Tineretului Comunist. În perioada 1970—1971 au fost create peste 200 de cîntece patriotice, majoritatea beneficiind de tipărirea operativă.

Creația de cîntece dedicate armatei noastre, prezența compozitorilor în mijlocul ostașilor sînt de asemenea obiective cărora le acordăm toată atenția.

Uniunea Compozitorilor a realizat și tipărit Antologia corală germană, iar în colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist realizăm o Antologie de cîntece pentru tineret. De asemenea se află sub tipar cea mai cuprinzătoare antologie a cîntecului coral românesc din trecut și prezent.

Activitatea desfășurată de Uniunea Compozitorilor în scopul popularizării muzicii noastre peste hotare și al adîncirii cunoștințelor muzicienilor noștri despre muzica contemporană universală a constituit de asemenea o preocupare importantă. Acordăm o atenție deosebită colaborării cu viața și creația muzicală din toate țările. Reprezentanții Uniunii Compozitorilor au participat la lucrările Consiliului Internațional al Muzicii care au avut loc la Moscova în luna octombrie 1971 și la lucrările pregătitoare ale Seminarului Internațional de Muzicologie. În cadrul concertelor și spectacolelor organizate prin Convențiile de colaborare dintre Uniunile de compozitori, au fost prezentate în țara noastră un număr sporit de creații muzicale din U.R.S.S., China, Coreea, Cehoslovacia, Ungaria, R.D.G., Franța, S.U.A., Japonia, realizîndu-se un schimb de experiență cu muzicieni oaspeți de peste hotare.

Uniunea Compozitorilor acordă și de astă dată tot sprijinul acțiunilor de pregătire a viitoarelor ediții ale Concursurilor și Festivalurilor Internaționale „George Enescu" și „Cerbul de aur".

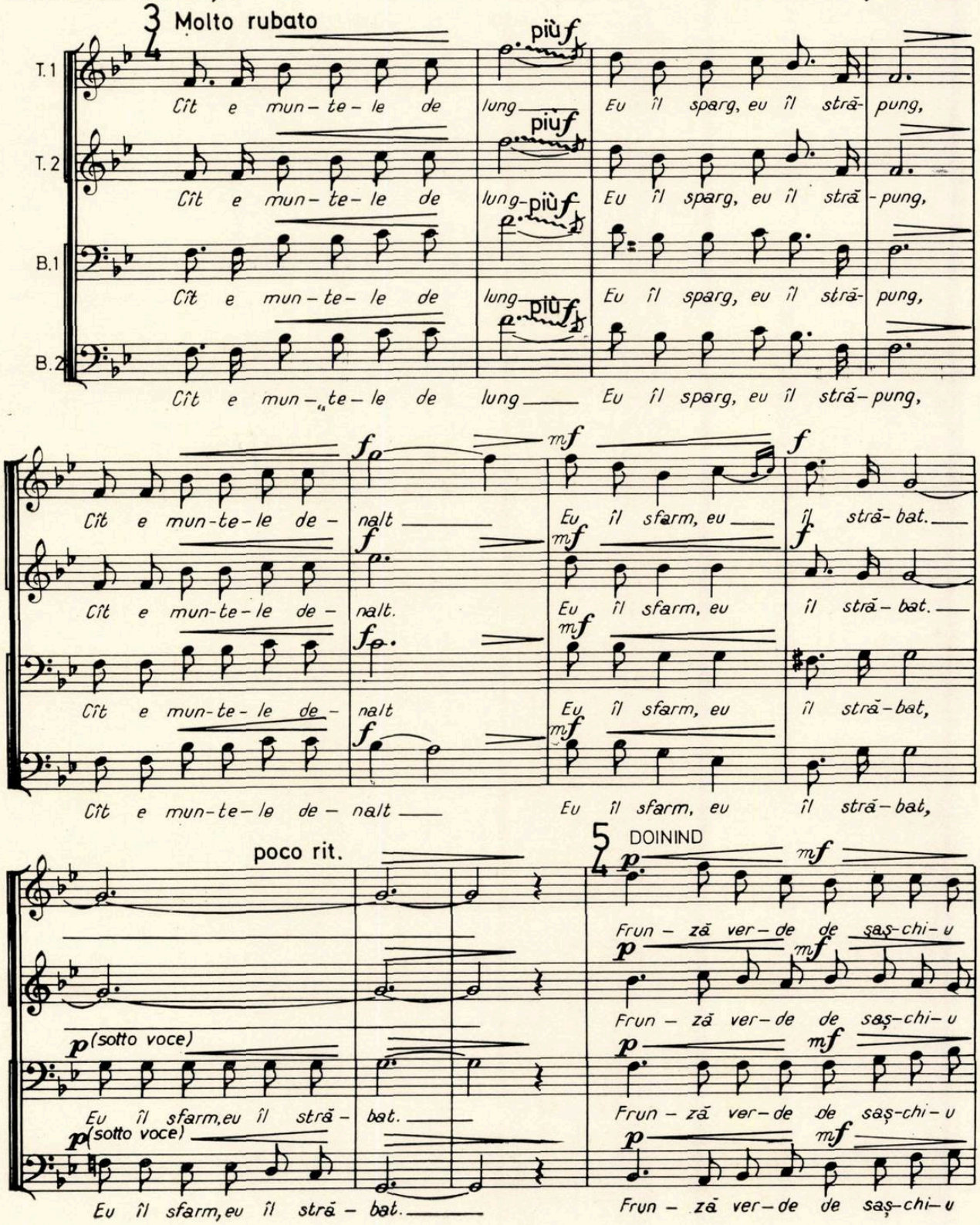
Prezența și prestigiul dobîndite de muzica românească peste hotare sînt o realitate care reflectă eforturile deosebite pe care le depunem în acest sens.

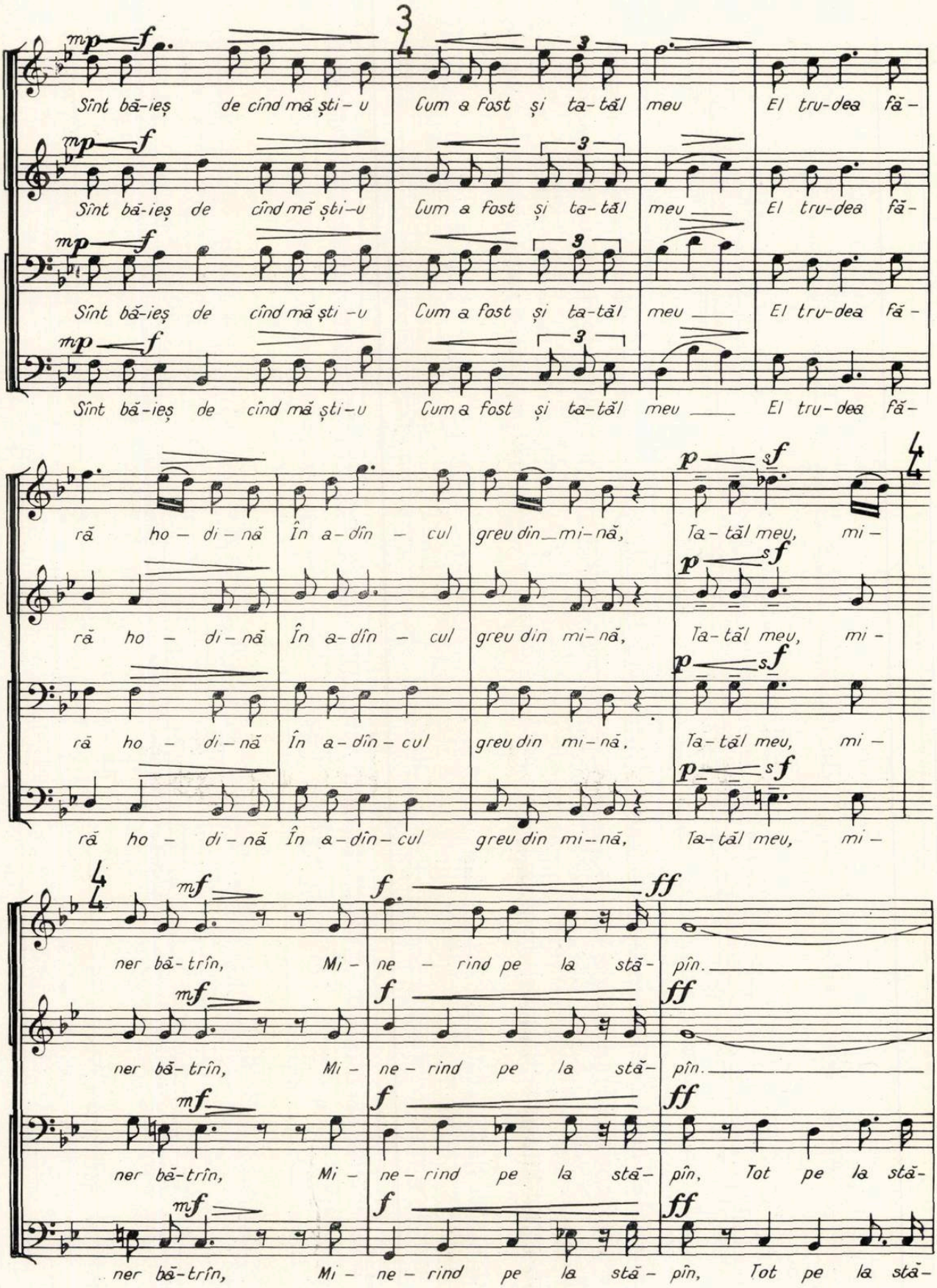
Ne-am străduit ca această trecere sumară în revistă a celor mai importante acțiuni ale Uniunii noastre să arate că muzicienii, alături de toate forțele creatoare ale poporului nostru, sînt hotărîți să-și consacre întreaga energie și întreg talentul lor îmbogățirii culturii muzicale românești cu noi valori care să ridice și mai mult prestigiul ei în lume.

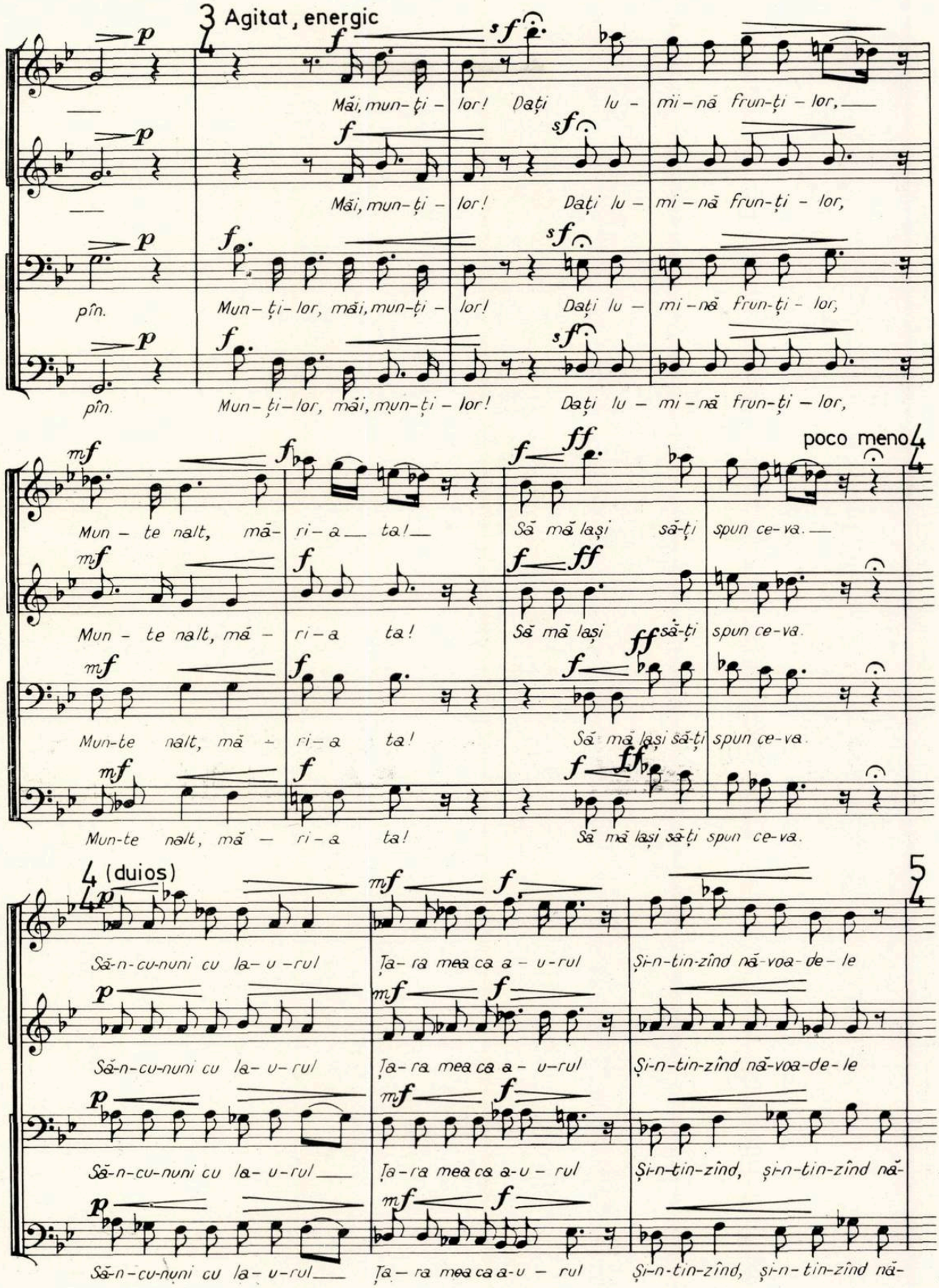
Cîntec distins cu Premiul special al jurului, la Concursul de creație corală „Cîntare României Socialiste" organizat de Radioteleviziunea Română.

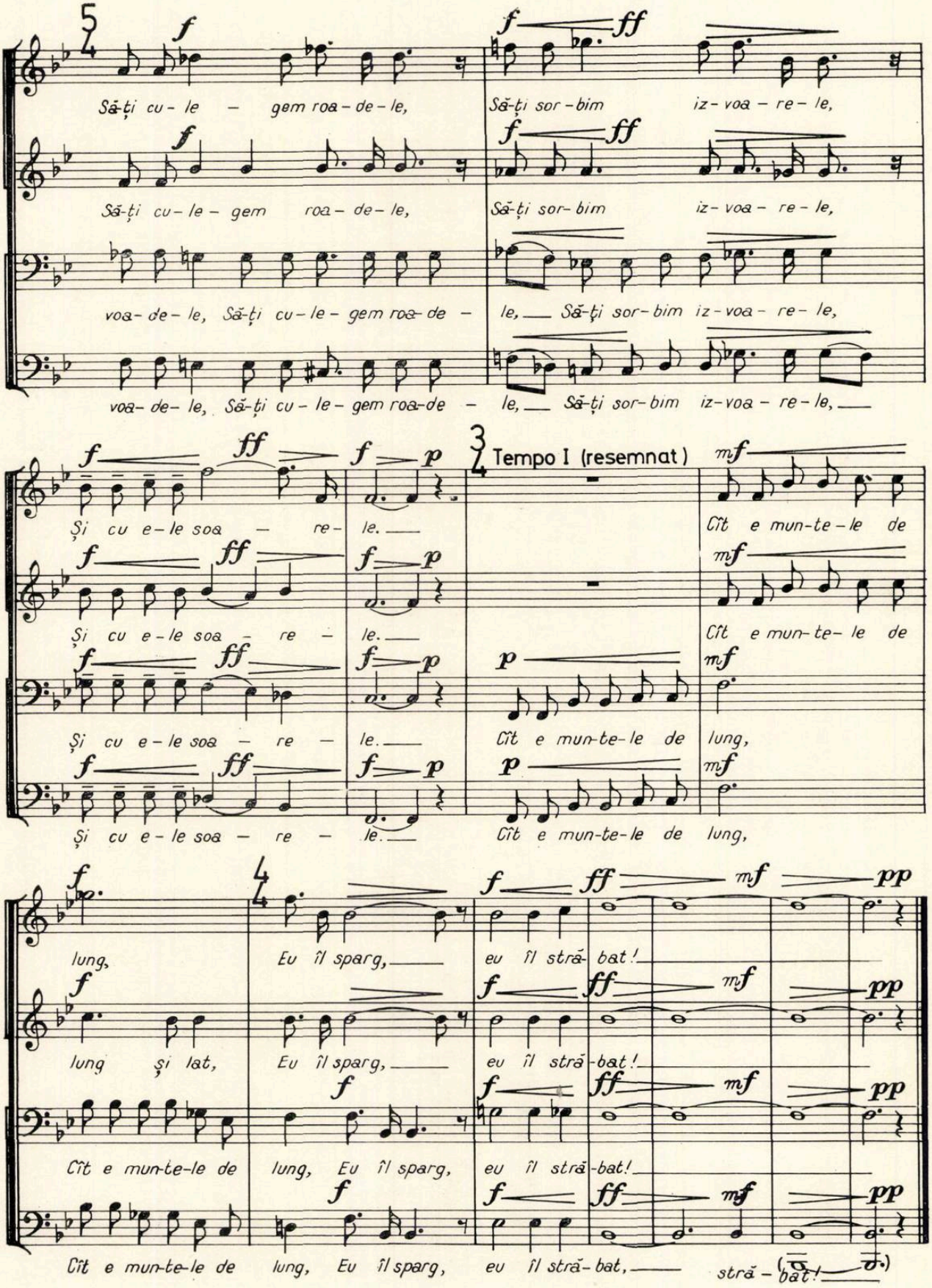
CÎT E MUNTELE DE LUNG

Versurile de Ioan Meițoiu — *Muzica de* Marțian Negrea




Sînt băieș de cînd mă știu
Cum a fost și tatăl meu
El trudea fără
rău hodină
În adîncul greu din mină,
Tatăl meu, mi-
ner bătrîn,
Mine rind pe la stăpîn.
Tot pe la stă-


3 Agitat, energic
Măi, mun-ți-lor! Dați lu-mi-nă frun-ți-lor,
pîn. Mun-ți-lor, măi, mun-ți-lor! Dați lu-mi-nă frun-ți-lor,
poco meno
Mun-te nalt, mă-ri-a ta! Să mă lași să-ți spun ce-va.
4 (duios)
Să-n-cu-nuni cu la-u-rul Ța-ra mea ca a-u-rul Și-n-tin-zînd nă-voa-de-le
Să-n-cu-nuni cu la-u-rul Ța-ra mea ca a-u-rul Și-n-tin-zînd, și-n-tin-zînd nă-
5


Să-ți cu-le – gem roa-de-le, Să-ți sor-bim iz-voa-re-le,
Să-ți cu-le-gem roa-de-le, Să-ți sor-bim iz-voa-re-le,
voa-de-le, Să-ți cu-le-gem roa-de – le, Să-ți sor-bim iz-voa-re-le,
voa-de-le, Să-ți cu-le-gem roa-de – le, Să-ți sor-bim iz-voa-re-le,
Și cu e-le soa – re-le.
Și cu e-le soa – re – le.
Și cu e-le soa – re – le.
Și cu e-le soa – re – le.
Tempo I (resemnat)
Cît e mun-te-le de
Cît e mun-te-le de
Cît e mun-te-le de lung,
Cît e mun-te-le de lung,
lung, Eu îl sparg, eu îl străbat!
lung și lat, Eu îl sparg, eu îl străbat!
Cît e mun-te-le de lung, Eu îl sparg, eu îl străbat!
Cît e mun-te-le de lung, Eu îl sparg, eu îl străbat, străbat!

Folclorul în creaţia muzicală contemporană

de ZENO VANCEA

De-a lungul celor şapte secole care au trecut de cînd, pe timpul lui *Ars Antiqua*, creaţia cultă europeană a început să se manifeste în forme muzicale pluridimensionale, compozitorii continentului nostru nu au încetat să asimileze elemente ale muzicii populare.

Dar după cum se ştie, tendinţa de a crea o artă cultă, pe temeiul valorificării consecvente a particularităţilor stilistice ale folclorului, constituie o trăsătură caracteristică abia artei muzicale din secolul XIX, [1]) mai ales în acele ţări, care pînă atunci nu au participat decît într-o măsură redusă, şi în general fără o evidentă notă proprie la dezvoltarea generală a muzicii europene. În cele mai multe din aceste ţări, asemenea tendinţe artistice nu reprezentau cazuri singulare, ci au fost caracteristice pentru una sau chiar mai multe generaţii de compozitori. Ei formau împreună şcoli, cunoscute în istoria muzicii sub numele de şcoli naţionale.

Articolul de faţă nu urmăreşte caracterizarea amănunţită a şcolilor naţionale din secolul XIX, repetînd lucruri cunoscute desigur şi acelora pentru care problema legăturii folclorului cu creaţia cultă se situează în general în afară de sfera nemijlocită a preocupărilor. De asemenea referirile la substratul ideologic al acestor şcoli şi la considerentele de ordin artistic care au determinat în prima parte a secolului XX, şi continuă să determine şi azi pe numeroşi compozitori de a se inspira din muzica populară, se vor limita numai la atît cît este necesar pentru a examina care sînt în zilele noastre raporturile între creaţia cultă şi folclor, şi care sînt perspectivele pentru viitor, în privinţa rolului pe care muzica populară îl poate avea şi de acum înainte în dezvoltarea artei muzicale.

Desigur, întrebarea aceasta se pune înainte de toate în cazul culturii muzicale a ţărilor cu o bogată tradiţie folclorică şi în care muzica populară nu a devenit un obiect de muzeu, ci continuă să fie o realitate vie, cu o firească influenţă asupra creaţiei culte.

Vom începe expunerea noastră cu o scurtă referire la deosebirile ce despart şcolile naţionale romantice din secolul XIX de cele contemporane.

Este cunoscut faptul că, în majoritatea cazurilor, reprezentanţii şcolilor naţionale romantice s-au inspirat din muzica populară orăşenească, ignorînd creaţia muzicală autentic ţărănească. Spre deosebire de aceştia, compozitorii din secolul XX care au aderat la curentul folcloric s-au adresat din contră acelui strat arhaic al muzicii populare care, din cauza presupusului său primitivism, era considerat de majoritatea compozitorilor din trecut ca o entitate neglijabilă.

Prejudecăţile faţă de muzica ţărănească au provenit în general din gîndirea armonică a compozitorilor din trecut care, însuşindu-şi sistemul armonic clasic occidental, au întîmpinat mari dificultăţi în tratarea armonică a melodiilor ţărăneşti, care din cauza structurilor lor modale s-au dovedit refractare faţă de acest sistem.

Diferenţe considerabile între cele două şcoli există şi în privinţa fondului ideologic. Reprezentanţii şcolilor naţionale romantice, mai ales cei din sud-estul şi răsăritul Europei, nu s-au adresat muzicii populare numai din considerente pur artistice. În condiţiile politice şi sociale ale acelor timpuri, stilul naţional constituia şi un mijloc de afirmare a conştiinţei naţionale, o modalitate de a protesta şi pe calea artei împotriva tendinţelor de oprimare ale cercurilor guvernante care deţineau puterea politică în unele ţări ca Boemia, Ungaria, Norvegia.

Prezenţa folclorului în opera muzicală a compozitorilor ruşi, ca Glinka, Dargomîjsky şi a celor din „Grupul celor cinci", era în bună parte şi expresia convingerilor lor sociale, expresia solidarităţii lor cu masele populare, lipsite de drepturi politice.

Este incontestabil că şi în cazul reprezentanţilor şcolilor naţionale din secolul XX, interesul pentru muzica populară a fost determinat — cu excepţia lui Stravinsky, care în perioada sa naţională pare să fi fost condus numai de considerente pur artistice — într-o măsură considerabilă şi de anumite concepţii ideologice. Cum se poate constata din numeroase declaraţii ale unor compozitori de frunte din sud-estul Europei, ca Janacek, Bartok, Enescu, Kodaly, pe lîngă sentimentul patriotic ei au fost animaţi şi de convingeri umaniste.

Folclorul reprezentînd o manifestare directă, lipsită de artificii, a stărilor sufleteşti ale omului simplu din popor, melodiile sale puteau servi compozitorilor ca model de comunicare a unui mesaj autentic umanist. În afară de aceasta fiecare dintre personalităţile sus amintite, erau animate şi de idealul făuririi unei culturi muzicale naţionale unitare, care urma să cuprindă toate straturile sociale.

Pentru George Enescu şi alţi compozitori români din generaţia sa, dorinţa de a diminua distanţa ce separă creaţia cultă de cea populară, a constituit un îndemn în plus de a se exprima cu ajutorul unui limbaj alimentat din

[1]) Desigur, şi în secolele anterioare, compozitorii din diferite ţări au valorificat anumite elemente ale muzicii populare ; de pildă italienii în timpul lui *Ars Nova* sau compozitorii din şcoala franco-flamandă. Se ştie că reprezentanţii şcolii romantice au folosit deseori elemente din folclor : ca de pildă Brahms şi Schubert din cea maghiară ; Debussy din cea iberică, dar ei nu au urmărit să creeze o „şcoală naţională".

folclor. Fără a face concesii nivelului artistic, prin aceasta ei au urmărit ca creaţia cultă să devină accesibilă şi celor mai puţin iniţiaţi în formele superioare ale artei muzicale.

Spre deosebire de majoritatea reprezentanţilor curentului folcloric din sec. XX, care s-au limitat numai la muzica populară a ţării lor, Béla Bartók a depăşit cadrul naţional inspirîndu-se din mai multe surse. Că studierea de către Bartók a mai multor idiomuri naţionale nu a fost determinată numai de curiozitatea ştiinţifică ci şi de convingerile sale umaniste, poate fi constatat din următoarea declaraţie a sa : „Ideea mea conducătoare de care am fost pătruns de cînd m-am regăsit ca compozitor, este ideea înfrăţirii între popoare, în ciuda tuturor certurilor şi războaielor ; această idee doresc s-o servesc prin arta mea şi de aceea nu mă sustrag de sub nici o influenţă, fie că vine din sursă slovacă, românească, arabă sau oricare alta. Numai sursa să fie pură, proaspătă şi sănătoasă".

La începutul secolului nostru, cînd numeroşi compozitori au simţit nevoia de a lua atitudine faţă de individualismul excesiv al postromantismului, simplitatea, conciziunea muzicii populare au putut servi — cum spunea tot Béla Bartók — şi în privinţa aceasta, ca punct de plecare pentru reînnoirea muzicii culte.

Se pare că tot considerente ideologice au determinat şi pe unii compozitori din Apus — deşi acolo există în general înclinaţia de a considera folclorul drept condiment pitoresc, exotic — de a se îndrepta către muzica populară. Acesta este de pildă cazul lui Serge Nigg, care după perioada sa atonală şi-a simplificat stilul, inspirîndu-se din muzica populară franceză.

Apariţia la începutul secolului nostru a curentului folcloric a dat naştere la mai multe interpretări eronate din partea unor personalităţi muzicale de frunte din Apus. Deşi este poate de înţeles, că într-o perioadă, în care muzica tindea să devină tot mai abstractă, cînd unii dintre compozitorii de seamă ai muzicii apusene, ca de pildă Schönberg, considerau arta drept apanajul unei elite, o creaţie cu evidente trăsături folclorice să fi fost considerată drept o concesie făcută accesibilităţii în dauna unor exigenţe artistice mai înalte, un fenomen periferic al muzicii europene, o manifestare artistică ce nu corespunde cu spiritul şi sensibilitatea omului contemporan. Astfel s-a întîmplat ca muzica unui Janacek, De Falla, Bartok, Enescu, Kodaly, precum şi aceea a lui Szymanowsky (din perioada sa tîrzie de creaţie) să fi fost considerată un timp, de către unele cercuri muzicale din Apus, drept un fenomen muzical de însemnătate pur locală, reprezentînd un aport minim la îmbogăţirea patrimoniului artistic al omenirii, aport neglijabil din punctul de vedere al liniei principale de dezvoltare a muzicii europene.

Astăzi, este clar că în ciuda acestor păreri, lucrările compozitorilor menţionaţi sînt în aceeaşi măsură expresia spiritualităţii contemporane ca şi cele aparţinînd altor curente ale muzicii europene din prima parte a secolului XX.

Aici este locul de a examina pe scurt în ce măsură investigaţiile folclorice au reprezentat un cîştig şi pentru muzica europeană.

Datorită folclorului ţărănesc, reprezentanţii şcolilor naţionale moderne au descoperit valenţele expresive ale modurilor arhaice, de care sînt legate şi o seamă de inovaţii armonice, putînd cunoaşte şi extraordinara forţă şi varietate ritmică a muzicii populare. Introducerea ritmurilor populare în creaţia cultă a constituit poate aportul cel mai însemnat al şcolilor naţionale moderne la îmbogăţirea limbajului muzical universal, în care ritmul fusese atrofiat din cauza unei unilaterale dezvoltări în direcţia armoniei şi polifoniei. Pare verosimil ca interesul trezit în Occident de muzica altor continente şi pătrunderea elementelor acesteia în creaţia unor compozitori occidentali, să fi fost stîrnit de exemplul şcolilor naţionale.

Faptul că, în mai toate ţările cu o bogată muzică populară, curentul folcloric a cunoscut o deosebită înflorire constituie o dovadă că numărul mare al adepţilor săi nu se datoreşte faptului că aceştia, neavînd suficientă forţă creatoare ar fi urmărit să suplinească lipsa unei autentice originalităţi cu particularităţile stilistice ale muzicii populare.

Nu e cazul să analizăm aici pe larg cele trei modalităţi ale raportului creaţiei culte cu muzica populară, pe care unii reprezentanţi ai şcolilor naţionale moderne le-au formulat teoretic, dar care au fost puse în practică încă de compozitorii din secolul trecut, între care şi de unii care nu făceau parte din vreo şcoală naţională. Amintesc în acest sens prelucrările de dansuri populare maghiare ale lui Brahms, cele scoţiene, de Beethoven, diferitele „ungarisme" ale lui Haydn, Schubert şi Brahms.

Toate cele trei modalităţi şi anume : 1) armonizarea precum şi folosirea ca material tematic a unor melodii autentice populare, 2) inventarea de către compozitor a temelor sale în spiritul muzicii populare, 3) crearea unui folclor imaginar pe temelia unor principii generale ce stau la baza muzicii populare, şi-au găsit şi-şi găsesc încă o aplicare în toate genurile muzicale.

Dacă modul de exprimare al reprezentanţilor curentului folcloric s-ar reduce numai la reproducerea cît mai fidelă a tiparelor melodico-ritmice ale muzicii populare, atunci poate ar exista pericolul ca stilul unei şcoli întregi să capete un caracter stereotip.

Necesităţi de individualizare a modului de exprimare determină însă în mod frecvent depăşirea tiparelor melodice ale muzicii popu-

lare pe baza stilizării și transfigurării substanței folclorice. Adeseori stilul cîte unui compozitor este bazat în întregime pe un folclor „imaginar", creat prin luare în considerare numai a caracteristicilor generale ale muzicii populare, ca modul, asimetria frazelor melodice, ritm neregulat, poli-ritmici, libertate metrică, etc.

Prin combinarea mai multor moduri diatonice, păstrînd însă același ton central, pot fi formate succesiuni melodice cromatice, care caracterizează de pildă unele din lucrările lui George Enescu din ultima sa perioadă de creație, astfel unele din temele *Simfoniei de cameră,* deși cuprind toate cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, și conțin și salturi melodice neobișnuite în muzica populară, păstrează totuși o certă notă „națională", grație construcției lor ritmice provenind din muzica populară.

În lumina celor expuse mai sus, se poate afirma că grație valorificării specificului muzicii populare, reprezentanții de frunte ai curentului folcloric modern au creat capodopere care constituie o reală îmbogățire a culturii muzicale universale. Mai este cunoscut și faptul despre care am vorbit, că după aceste personalități de vîrf, au apărut în Polonia, Ungaria, Bulgaria, Cehoslovacia și România urmași spirituali ai acestora, care au îmbogățit prin opera lor muzicală patrimoniul culturii naționale a țării lor. În această ordine de idei pot fi citite cîteva nume cunoscute, ca de pildă cel al polonezului Witold Lutoslawsky (care a debutat cu cîteva lucrări de seamă, compuse în stil național), sau al unor compozitori cehoslovaci ca Eugen Suchon, Jan Cikker și Dezideriu Kardos, care valorifică folclorul slovac.

În afară de România, cel mai mare număr de adepți ai curentului folcloric l-a dat Ungaria ; majoritatea lor, ca de pildă Szabo Ferenc, Vyswi János, Járdányi Pál, Szöllösi András, Kenessey Jénö și alții, au fost elevi ai lui Kodàly Zoltán.

Bulgaria cunoaște de asemenea un lung șir de compozitori care au continuat opera lui Pancio Vladigherov, Filip Kutev, Petko Stainov.

Urmărind cu atenție procesul de dezvoltare a creației muzicale din țările menționate mai sus, inclusiv România, se impune constatarea unei esențiale modificări în privința orientărilor estetice ce au avut loc de vreo 10—15 ani încoace. Lăsînd la o parte faptul că dintre compozitorii aparținînd generațiilor mai tinere, crește tot mai mult numărul adepților curentelor avangardiste și că dintre compozitorii mai vîrstnici, doar cîțiva (T. Ciortea, S. Toduță, Gh. Dumitrescu, M. Chiriac, T. Bratu) continuă să meargă pe făgașul tradiției naționale, la care, în ultimul timp s-a alăturat și M. Socor cu lucrarea pentru formație de cameră *Trei Șalviri,* toți ceilalți factori de seamă în mișcarea noastră muzicală își afirmă personalitatea artistică cu ajutorul unui limbaj de orientare universalistă, din care sînt absente elementele muzicii populare. Sînt desigur și cazuri în care aceste elemente, din cauza unei intense stilizări și transfigurări, sînt mai greu de sesizat. Din elementele muzicii populare continuă să fie alcătuit doar limbajul muzical al celor ce s-au consacrat cultivării genului coral.

Fenomenul unei radicale schimbări în alcătuirea limbajului este atribuit de către unii procesului de „îmbătrînire" a limbajului folcloric care, supus unei îndelungate uzuri, și-a pierdut farmecul inéditului și este pe cale de a deveni un stil academic, o sumă de clișee. Stilul folcloric ar împărtăși astfel soarta tuturor stilurilor care au apărut în cursul dezvoltării muzicii europene și care, după o perioadă de înflorire, au cedat locul lor altor stiluri.

Acest fenomen de „criză" în muzica românească are loc într-un moment în care mișcarea culturală a maselor cunoaște un reviriment îmbucurător și cînd trebuie depuse eforturi conjugate din partea tuturor factorilor competenți, de a contribui la formarea gustului maselor, a sensibilității lor artistice, pentru a deveni receptive față de marea artă, capabile să înțeleagă formele muzicale mai complexe. Aceasta reclamă în mod imperios o muzică accesibilă, avînd un limbaj mai familiar, grație elementelor sale folclorice.

Ar fi însă desigur greșit să se afirme că educația maselor nu se poate face decît printr-o creație muzicală cu evidente trăsături naționale. Este cunoscut rolul important pe care l-au avut, în privința formării sensibilității muzicale a populației citadine de la noi, stagiunile de operă ale trupelor italiene, germane și franceze. Experiența a dovedit că o lucrare de factură mai simplă, aparținînd repertoriului universal, poate fi mai accesibilă decît o simfonie de mai mare complexitate a unui compozitor român, chiar în cazul cînd el se slujește de un limbaj național.

Desigur, nu poate fi vorba de a cere compozitorilor care după mulți ani de muncă laborioasă au reușit să-și făurească un stil personal, deosebit de cel național inspirat din folclor, să-și schimbe stilul și să compună lucrări „de serviciu", bune pentru consumul maselor. Astfel, în opera de culturalizare a maselor pot avea un rol egal creațiile muzicale, indiferent de stilul lor, îndeplinind însă condiția esențială de a conține un mesaj actual, expresia marilor idealuri ale timpului nostru, în care are loc grandioasa operă de desăvîrșire a orînduirii socialiste.

Responsabilitatea socială a creatorului

de SERGIU SARCHIZOV

Nimeni nu crează pentru propria sa desfătare. Iar cei care, totuşi, cochetează cu ideea unei opere de artă „în sine" şi „pentru sine", nu omit a o declara în mod public, ostentativ, cu gîndul nemărturisit de a atrage atenţia asupra autorului, dar implicit şi asupra operei sale, a produsului acestei „superbe" detaşări de orice context social. Fie-ne îngăduit, aşadar, a ne îndoi de realitatea unei atari poziţii estetice, care rămîne naivă, dacă nu nesinceră.

Arta presupune comunicare. În tot ce face, artistul se adresează *cuiva*, acest „cineva" putînd fi umanitatea întreagă sau un prieten apropiat, dar întotdeauna există — sau se presupune — un „primitor" la extremitatea cealaltă a „firului". Avem nevoie de *consens:* năzuim să fim înţeleşi (acum, sau peste o sută de ani), eventualele răstălmăciri ne contrariază, indiferenţa ne doare... Toate aceste „servituţi" ale creaţiei artistice determină, fie că o vrem sau nu, o anumită plasare a creatorului faţă de cei doi termeni ai raportului *libertate — necesitate*. Locul pe care-l va ocupa — variabil de la autor la autor, dar poate şi de la opus la opus — comportă o infinitate de nuanţe, desigur, dar nu e de conceput în afara celor două coordonate.

Deopotrivă străină ideii de libertate anarhică, dar şi unui determinism absolut, concepţia marxist-leninistă asupra creaţiei artistice se întemeiază pe natura dialectică a acestui raport, ai cărui termeni se condiţionează reciproc, îmbogăţindu-şi necontenit conţinutul. În socialism asistăm la acel „salt din imperiul necesităţii în imperiul libertăţii", pe care Engels îl prevăzuse, fundamentîndu-l teoretic, încă de acum un secol. Experienţa istorică demonstrează că doar noile condiţii asigură artistului posibilitatea de a utiliza conştient legităţile obiective în activitatea sa practică de creaţie, contribuind prin aceasta la edificarea conştiinţei socialiste, la proliferarea bunurilor materiale şi spirituale, la dezvoltarea multilaterală a întregii societăţi şi a fiecărei personalităţi în parte. Aşa — şi numai aşa ! — se manifestă autentica libertate de creaţie.

Aceste adevăruri simple, binecunoscute, nu exclud, ci presupun, varietatea — practic nelimitată — a soluţiilor individuale pentru care va opta artistul în realizarea operei sale. De altfel, dacă nu ar fi aşa, dacă într-un fel sau altul aceste soluţii nu s-ar putea abate de la un număr redus de „reţete" imuabile, situaţia ar echivala cu lichidarea, în fapt, a artei, cu devitalizarea ei şi cu anihilarea funcţiei ei sociale. Asemenea experienţe nefaste au avut loc, în diferite etape — mai îndepărtate sau mai apropiate — ale evoluţiei artei muzicale, şi au putut fi depăşite doar prin geniul unor creatori cu adevărat revoluţionari, care au reuşit să întindă, pe deasupra perioadei de criză, arcul necesar dintre *ieri* şi *mîine*. Pentru că o criză nu poate fi învinsă nici prin refugiul în „reţetele" comode ale tradiţiei, dar nici construind „castele aeriene", lipsite de orice suport aperceptiv ; în exclusivismul lor, ambele modalităţi — cu tot sensul lor contrar — se vădesc deopotrivă de neartistice şi sterile.

Partidul nu osteneşte în a reafirma libertatea de opţiune a creatorului în realizarea operei, şi în zadar am căuta în documente, dacă nu „reţete", măcar indicaţii mai concrete privind problemele de stil, limbaj, tehnică ş.a.m.d. Această împrejurare, să o recunoaştem, nu face munca noastră deloc mai uşoară, dar cît de frumoasă şi responsabilă, în schimb !

În sfera responsabilităţii sociale a creatorului trebuie căutată, de fapt, *cheia* frămîntărilor estetice ale fiecăruia din noi. Dacă, cu două decenii în urmă, unul din apologeţii avangardismului occidental vedea — ceea ce numeşte el — „drama" compozitorului de azi în „neputinţa de a reveni la un trecut ireversibil, pe de o parte, şi neputinţa de a micşora prăpastia ce-l desparte de spectatorul contemporan, pe de alta", am putea adăuga acum, fără să greşim prea mult, şi opacitatea faţă de sugestiile mediului social, refuzul (sau poate *neputinţa ?*) de a-şi înţelege misiunea nu ca un „monolog în pustiu", ci ca un *dialog* al artistului cu contemporanii săi, un dialog *creator*, mizînd pe o disponibilitate reală, sinceră, de ambele părţi.

Condiţiile social-istorice din ţara noastră îngăduie ca acest dialog să se desfăşoare la nivel optim. Nu cunosc — şi nici nu cred că ar fi posibil — ca un creator de artă din Româ-

nia de astăzi să lucreze ignorînd contextul uman și social căruia îi aparține. Și nu cred că efervescența fără precedent a vieții din jur, pulsul entuziast al cotidianului, să nu-și afle — în vreun fel — ecoul cuvenit în creația sa. Este vorba, bineînțeles, nu numai de lucrările cu titlu, text sau program explicit, dar în general de toată muzica noastră, marile reușite ale căreia reflectă, de regulă, tensiunile înalte ale contemporaneității românești.

Și dacă totuși insist asupra acestor locuri comune, o fac convins fiind că nu totdeauna restituim societății pe măsura celor primite. Dacă socialul împrumută creației noastre, în mod vizibil, o parte din avîntul său constructiv, nu sînt deloc sigur că, scriind, avem de fiecare dată în vedere, la modul concret, un anumit public, spectatorul de *azi* și de la *noi*. Or, consumatorul de muzică din țara noastră este — se știe — foarte eterogen. Pregătirea sa muzicală, căpătată pe căi foarte diverse, îl situează pe diferite trepte de inițiere, cea ce înseamnă, practic, diferențe mari în capacitatea sa *actuală* de a beneficia, plenar, de mesajul lucrărilor noastre. Nu trebuie să vedem în acest fapt o invitație la simplism, și nici n-ar fi cazul, deoarece publicul nostru — dacă l-am cunoaște mai bine — ne-ar surprinde adeseori prin aderența sa nemijlocită față de lucrări deloc simple. Pe de altă parte, în concertul popoarelor, muzica românească ocupă de pe acum o poziție de prestigiu, binemeritată, de la care nimeni nu se gîndește să abdice : istoria nu poate fi „întoarsă înapoi".

Dar, în afara datoriei față de istoria artei sale, compozitorul are obligații, cu profunde implicații etice, și față de contemporaneitate. Or, *contemporaneitate* înseamnă nu numai „ultimul curent" la modă pe alte meleaguri, ci — în primul rînd — realitățile și oamenii din propria-ți țară, necesitățile lor spirituale actuale (dar mai ales cele în perspectivă, cele care abia *urmează* să-i fie inoculate !).

În toată țara se desfășoară un lent, răbdător, adeseori anonim, dar totdeauna generos, proces de cîștigare a publicului larg pentru genurile muzicale culte. Instituțiile de spectacole și concerte, animatorii ‚sufletiști' de pretutindeni, nu-și precupețesc eforturile în a imagina noi și noi forme de acces la muzica așa-zisă „grea". Lupta — căci de o luptă e vorba — are loc nu pentru *mii* de noi spectatori, nici pentru *sute*, iar uneori nici chiar pentru *zeci*. Fiecare spectator nou, definitiv cîștigat pentru spectacolul de operă, concertul simfonic sau cel de cameră, reprezintă o victorie ! Și asemenea victorii se înregistrează zilnic.

Avem în fața noastră, așadar, un public imens, pentru care „probleme" mai sînt încă, din păcate, Beethoven și Brahms, nicidecum Boulez sau Xenakis ! Fără a dramatiza, cred totuși că situația trebuie privită cu realism și răspundere.

Care ar fi, deci, în atari condiții, conduita compozitorului ? În ce fel s-ar resfrînge starea de fapt asupra posibilităților sale de opțiune ? Greu de răspuns. Și nici nu cred să se poată da un răspuns unic, valabil pentru toate cazurile.

Evident, nu poate fi vorba de renunțarea la stiluri personale, temeinic închegate, și nici de a face, prin creația noastră, operă de alfabetizare muzicală. Dar dacă spectatorului în devenire nu-i putem veni *direct* în ajutor — pentru aceasta alte muzici sînt, desigur, mai eficiente — atunci nici să nu-i îngreunăm, cu bună știință, înțelegerea intențiilor noastre, lăsîndu-i inaccesibile partituri care, totuși, îi erau destinate... Repet : publicul de astăzi e foarte diferit, iar receptivitatea sa vădește o gamă neașteptat de largă. Desigur că se vor scrie în continuare și lucrări complexe, de acces mai dificil, dar care se răscumpără la o frecventare mai asiduă ; desigur că trebuie experimentate noi mijloace de expresie — nu de dragul experimentului, ci pentru a face mai rodnică acțiunea muzicii asupra spectatorului ; dar printre toate aceste preocupări, să nu uităm de publicul *real* (nu ideal), de cel de *astăzi* (nu de mîine), de publicul ce ne urmărește cu interes, în așteptarea legitimă a unor lucrări în care să regăsească ceva din propriile sale preocupări și frămîntări, lucrări care să nu-i minimalizeze posibilitățile de înțelegere, dar nici să nu le ignoreze fățiș.

În această acțiune, cu adînci semnificații — nu numai politice, dar și estetice —, compozitorii își pot găsi un loc propriu, potrivit cu temperamentul, stilul și dăruirea fiecăruia. Căci e nevoie de lucrări foarte diferite, iar rețete unice — infailibile — nu există. Din fericire.

O noţiune cu înţelesuri profunde: libertatea de creaţie

de CORNELIU DAN GEORGESCU

Noţiunea de libertate de creaţie are un dublu aspect, corespunzător oarecum celor doi termeni ai săi. Pe de o parte — ca şi libertatea individului în societate, în general — nu poate fi gîndită corect decît ca o *necesitate înţeleasă*, (deci, adaptare), iar pe de altă parte, creaţie înseamnă — în orice domeniu, inclusiv cel al artei — opoziţie faţă de vechi (deci, luptă). Arta a răspuns întotdeauna unei cerinţe sociale concrete, a avut o funcţie anumită (începînd cu rolul ei magic în societăţile primitive şi continuînd cu cel jucat în decurs de secole în biserică sau ca muzică de curte, ca distracţie, ca spectacol, ca muzică a revoluţiei sau ca prilej de meditaţie); a dăinuit însă peste veacuri acea artă care a răspuns acelei necesităţi funcţionale nu *oricum*, ci producînd obiecte de valoare artistică, deci obiecte cu anumite calităţi, specifice. Între aceste creaţii şi funcţia care le-a dat naştere există deci o relativă independenţă: nu apreciem azi toate creaţiile trecutului, ci doar pe unele, iar acestea — după ce funcţia pe care au îndeplinit-o a fost demult uitată — sînt reintegrate în viaţa artistică actuală, servesc deci noi necesităţi ale societăţii. Astfel se explică faptul că o cantată de J. S. Bach, scrisă pentru un anumit prilej — dar nu toate cantatele scrise atunci — poate fi executată azi în concert, fără să se mai gîndească nimeni la scopul concret pentru care a fost ea concepută. Acelaşi raţionament este valabil şi cînd privim obiecte de ceramică africană sau ascultăm muzică folclorică rituală românească, cu toate că aceste creaţii nici nu au fost gîndite măcar ca artă, ci doar ca obiecte utilitare. (În ce constau aceste calităţi estetice, dacă ele au un caracter relativ sau absolut — acestea sînt probleme care depăşesc cu mult cadrul expunerii de faţă).

Societatea impune deci cerinţele ei artistului printr-o structură complicată de norme administrative (stimulative sau restrictive), dar şi pur artistice; cel mai inventiv creator se încadrează, privit dintr-o perspectivă istorică suficientă, în tiparele gîndirii specifice timpului său. Pare foarte dificil de precizat dacă el se supune cu totul pasiv acestor tipare sau dacă nu cumva el însuşi contribuie la stabilirea lor. În realitate — şi astfel apare al doilea aspect al noţiunii de libertate de creaţie — cred că artistul participă, alături de alţi creatori pe diferite planuri — la dinamizarea culturii, la direcţionarea ei către noi forme de gîndire, necesare. Faptul că gîndirea umană se desfăşoară în cadrul anumitor tipare este cunoscut (de exemplu, tiparele limbii constituie gramatica ei); rolul major al creaţiei, în general, este tocmai acela de a lărgi, contrazice aceste tipare, de a reda gîndirii libere curajul, spontaneitatea, de a elibera intuiţia de un considerabil bagaj livresc. Este adevărat că se reuşeşte pînă la urmă doar impunerea altor tipare, dar acestea sînt, în fond, etajele procesului evoluţiei gîndirii. Din descrierea extrem de schematică a acestui mecanism dialectic, rezultă clar că libertatea de creaţie — în această a doua accepţiune a sa — nu se acordă de către nimeni, ci se cucereşte de către creator; el oferă, în modul său specific, societăţii, modalităţi de gîndire superioare celor vechi, societatea adoptînd — nu fără rezistenţă, deobicei — ceea ce îi este necesar etapei istorice concrete. Astfel se manifestă din nou primul aspect al acestei libertăţi de creaţie, necesitatea; tot astfel se explică însă şi de ce adevărata creaţie a fost primită întotdeauna cu entuziasm, dar — la început — şi cu foarte multe obiecţii. Să ne gîndim la unii admiratori contemporani lui Beethoven — compozitor prin excelenţă revoluţionar, creator — care regretau la fiecare nouă lucrare a acestuia instabilitatea sa, faptul că el nu rămîne la vechiul şi bunul său stil, unanim acceptat. Aceste regrete înseamnă, traduse în limbajul acestei expuneri: în loc să fabrice în serie produse artistice conform tiparelor abia fixate, el creează mereu alte tipare, deci obligă publicul la un efort continuu de gîndire. Aceeaşi comoditate a gîndirii (în cel mai bun caz, lipsită total de rea voinţă) a făcut ca şi la noi, de relativ puţin timp, lucrări ale unor compozitori ca Enescu, Bartok, apoi Rogalski, Silvestri şi alţii, între care Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, să fie primite cu foarte multă rezervă la început. În schimb, azi sînt privite cu aceeaşi rezervă alte creaţii, unele din cauza problemelor noi pe care le pun, altele, pur şi simplu, din cauza titlurilor lor (cu toate că tiparul titlului apare oricui ca efectiv cel mai formal dintre tipare!). Tot azi vedem însă — din păcate, nu putem vedea decît în trecut, pentru prezent lipsindu-ne perspectiva — cît de firesc se înscriu aceste opere în epoca în care au fost create şi, datorită calităţilor lor specific artistice, în ce măsură caracterul lor universal face posibilă adoptarea lor de către orice epocă nouă, cu noi semnificaţii. Istoria muzicii a reţinut întotdeauna numai operele cu calităţi estetice superioare, oricît de divergente au apărut la vremea lor tendinţelor oficiale şi a lăsat să fie uitate pe acelea care, deşi conformiste, nu prezentau nici un interes artistic, *deoarece ea reţine doar creaţiile, nu şi produsele de serie.*

Să revenim însă la primul aspect al noţiunii de libertate de creaţie.

Societatea solicită compozitorilor muzică pentru acoperirea celor mai variate necesităţi, mai mult sau mai puţin concrete. Corespunzător acestor necesităţi s-au precizat cu timpul o serie de genuri muzicale, diferite ca grad de abstractizare, ca mod de realizare a contactului cu realitatea: de la muzica uşoară sau cea de estradă — care îndeplineşte o funcţie distractivă — pînă la muzica simfonică şi de cameră, care îndeplineşte în primul rînd o funcţie formativă, educativă. Desigur că, orice muzică bună, indiferent de gen, are un caracter educativ prin însăşi efectul său estetic, deci acest funcţionalism al genurilor muzicale nu trebuie văzut rigid; cu toate acestea, diferenţierea de principiu există, iar amestecul lor nereuşit, aplatizarea artificială a funcţiilor, poate

lăsa descoperită o zonă importantă a unei culturi. Nevoile reale ale societății, atît cele imediate cît și cele de perspectivă, sînt complexe, ele neputînd fi reduse nici la cîntece de masă, nici la experimente avangardiste. Este greu de conceput un om complet, cu o gîndire proprie activă, care ar avea ca lectură doar ziarul „Magazinul" sau „Sportul Popular" (sau, poate, numai o revistă de cercetări matematice); cîți oameni se mulțumesc însă numai cu ascultarea cîtorva piese de muzică ușoară sau pseudo folclorică, oferită pe discuri cu un discernămînt cît se poate de discutabil din considerente comerciale! Desigur că nu acest fapt în sine este condamnabil, ci lipsa de orizont, lipsa de acces la problemele mai profunde, mai abstracte, ale existenței, superficialitatea care-și va pune amprenta asupra oricărei activități a acestui om. Paleta funcțională atît de diversă a muzicii contemporane, privită în ansamblul genurilor ei, apare astfel ca avînd de asemenea un dublu aspect: unul, pasiv, de satisfacere a unor nevoi concrete de relaxare, distracție — deci, odihnă a creerului — și altul, activ, stimulator, care implică o pregătire, concentrare, deci un efort de gîndire. Ca orice efort, acesta poate să nu facă o deosebită plăcere celor neobișnuiți cu efortul, dar acest proces își arată pînă la urmă roadele. Făcînd o analogie, deloc nejustificată, între cercetarea științifică aplicativă și cea teoretică, fundamentală, putem afirma că societatea are nevoie atît de „bunuri de larg consum" artistic, solicitate direct, cît și de o „cercetare fundamentală" pe plan muzical care să corespundă modului cel mai avansat de gîndire al secolului 20; dealtfel, creația din prima categorie urmează invariabil pe cea din a doua categorie, la distanță oarecare, folosindu-i cuceririle. Fiecare compozitor, în conformitate cu aptitudinile, temperamentul și pregătirea sa, își poate aduce aici contribuția sa, la fel de importantă.

Aș dori să accentuez ceea ce consider a fi una dintre sarcinile de mare răspundere ale compozitorului de muzică simfonică — deci, acționînd în cadrul categoriei celei mai complexe, abstracte, a creației muzicale — limitîndu-mă la un aspect esențial al problemei.

O operă de artă se înscrie în contemporaneitate *ca artă* prin aceea că reflectă realitatea în forme specifice; ea este un „model", un rezumat pe plan artistic (realizat prin structuri melodice, ritmice, timbrale, etc.) al modului de a gîndi al omului contemporan. Despre un anumit subiect din realitate se poate scrie un articol care să informeze și convinge pe oricine; fără a putea fi la fel de explicită, muzica are însă căile ei proprii de informare, de neînlocuit, prin care-și exercită funcția sa formativă asupra caracterului celui ce o ascultă. Presupunem, desigur, un receptor pregătit, capabil să înțeleagă ceea ce i se oferă. Muzica poate însufleți, poate provoca sesizarea unor aspecte de meditație rodnică, poate dezvolta imaginația, memoria, simțul moral, capacitatea de a lua hotărîri; ea poate învăța, alături de știința nouă, cum să se gîndească curajos, modern, cum să se inventeze, muncească, să se îndeplinească obligațiile față de societate. Pentru ca muzica să poată avea însă aceste efecte, compozitorului nu îi este suficient entuziasmul, generozitatea sau contactul nemijlocit cu realitatea (cu toate că acestea nu pot lipsi, desigur!). Nici un inginer n-ar putea proiecta o uzină modernă numai cu ajutorul entuziasmului; pentru munca lui, el are nevoie de anumite cunoștințe, de o anumită practică. Dar și opera de artă este o construcție ce necesită o muncă specifică de înaltă calificare, probitate profesională, informare continuă, deci — un înalt nivel tehnic (expresie care, prin tradiție, nu place muzicienilor de formație mai mult sau mai puțin romantică, cu toate că nu este vorba de a înlocui cu acest nivel tehnic inspirația, intuiția artistică, ci de a-l adăuga acesteia, opunîndu-l doar empirismului). Din păcate, s-a dovedit nu odată că, o mare parte din nereușitele actuale (de exemplu, în domeniul filmului românesc, bine orientat din punct de vedere ideologic) se datorează lipsei de meșteșug artistic, neîndemînării creatorului respectiv, lipsei de stăpînire a posibilităților mijloacelor de expresie artistică folosite, în fond, lipsei de *maturitate artistică*. Aceste mijloace de expresie, în sens foarte general (cum ar fi, în muzică, forma sonată sau procedee aleatorice, armonia clasică sau serialismul) nu sînt niciodată responsabile pentru nereușita operei, deoarece tot cu ele se pot realiza și opere valoroase; întreaga răspundere revine desigur mînuitorului acestor mijloace, creatorului. (O relație între procedee și rezultat există, dar ea nu este hotărîtoare). Meșteșugul artistului nu se realizează prin discuții, ședințe, bune intenții izolate sau cîte un concert reușit, ci prin mulți ani — poate decenii, poate secole — de *viață artistică normală*, bogată, ca rezultat al unei culturi crescute organic în țara respectivă, conform celor mai bune tradiții, în confruntare continuă cu realizările de valoare ale culturii pe plan mondial.

În concluzie, după părerea mea, o operă nerealizată pe deplin artistic nu poate reprezenta epoca noastră, nu ne poate aduce nici un serviciu, pentru că ea nu va avea efectul scontat asupra nimănui. Ea nu va dura, chiar dacă titlul sau dedicația ei o fac să pară actuală, necesară; în schimb, o operă convingătoare, de mare valoare artistică, va deveni un bun universal, concentrînd în jurul ei toate năzuințele noastre actuale (finalul simfoniei a 9-a de Beethoven n-a fost scris pentru concertele festive ale UNESCO!), va contribui la maturizarea unui om de tip nou, chiar dacă ea are un caracter mai abstract și necesită un oarecare efort pentru înțelegerea ei deplină (același efort pe care-l necesită și știința modernă, la care de asemenea nu se poate renunța).

Consider că răspunderea social-patriotică a compozitorului constă în primul rînd în a realiza o artă de valoare, despre care să se poată spune, oricînd și oriunde, cu mîndrie, că a fost produsă la noi, în acești ani; el trebuie de asemenea să nu obo-

sească niciodată să evolueze, să lucreze, să se informeze, dar să și repete, pînă cînd aceste deziderate vor deveni o cucerire definitivă a culturii noastre: este nevoie de muzică în școli, pentru că ea constituie un factor educativ specific care, lipsind la o anumită vîrstă, nu va putea fi înlocuit cu nimic mai tîrziu, pentru generațiile respective; este necesară o informare concludentă, continuă, a publicului, prin execuția convingătoare iar nu formală, ca în 90% din cazuri, a muzicii românești, în întreaga ei diversitate, în concerte; este nevoie de contacte internaționale cu alte culturi muzicale, deoarece confruntarea stimulează, face accesibile pentru noi — ca și în știință — rezultatele muncii unui cerc mai larg de creatori, de unde putem selecționa ceea ce ne este nouă necesar, izolarea însemnînd întotdeauna stagnare. Aceste condiții minime sînt vitale unei activități culturale pe care am numit-o *normală*, care va putea naște, cu timpul, acele opere de artă pe care epoca noastră le așteaptă. Pentru a-și îndeplini în modul său specific obligația sa social-patriotică față de societatea noastră, creatorul conștient de azi nu trebuie să răspundă cerințelor sociale numai realizînd opere de artă corespunzătoare, să zicem — rog să-mi fie iertată comparația — blocurilor de locuințe tip „confort 4" (cu toate că nici acestea nu pot lipsi!); el trebuie să se străduiască să creeze *monumente artistice reprezentative* — ca Sala Palatului R.S.R. sau mănăstirile din nordul Moldovei — care să reziste timpului, cu tot efortul, uneori renunțarea la interesul personal imediat (ca în orice investiție mai amplă de energie) pe care această dificilă sarcină îl implică.

Urmărind dinamica realităților noastre

de ION SĂLIȘTEANU

Tema libertății de creație este de o complexitate cu atît mai mare cu cît această noțiune este relativă, restrînsă în limitele condiției umane și sociale, urmărind dialectic dinamica relațiilor noastre, și reprezintă tot atîtea accepțiuni cîte are creația însăși.

Libertatea absolută, apriorică, fără margini, este un nonsens care echivalează cu starea de nemișcare unde nu poate exista nici o rațiune dinamică, nici un motiv al activității. În spațiul liber, nedeterminat, aburul se destramă molecular, încetînd să mai fie o forță. Energia sa dirijată, acumularea uriașei puteri a presiunii sale se naște din *nevoia de eliberare*. Această nevoie de eliberare este cu totul altceva decît libertatea, și este totdeauna o forță, direct proporțională cu *forța și duritatea delimitării opresive*.

Materia — în formele sale cele mai diverse de existență — se naște, se manifestă și se modifică în limitele fortuite ale unor legi interioare firești. Viața se supune aceleiași nevoi de evoluție în cadrul unor constrîngeri dictate de condițiile existenței, omul răspunde nevoii de devenire pe niște coordonate impuse sau *auto-impuse*. În această nevoie de *auto-limitare conștientă*, ca un rezultat al cunoașterii și controlării propriei noastre condiții umane văd eu *sensul esențial al libertății*.

În artă, cîmpul de investigare al conștiinței, al rațiunii, al sensibilității și intuiției artistice este uriaș, acoperind întregul domeniu cu care omenescul intră în contact. Tot ceea ce ne înconjoară, *concret* și material, *știut* ca existență, *intuit* ca prezență posibilă, *dorit* ca proiectare a idealurilor umane, ține de un patrimoniu în care arta poate și are dreptul să se manifeste.

Necunoscutul, în care sîntem noi înșine, raportul nostru cu societatea, cu regnurile, cu universul, este tema fundamentală a cunoașterii și a artei. Este un proces care ne include și ne obligă să adoptăm o atitudine față de orice în raport cu existența noastră, cu idealurile de care este legată nevoia noastră de devenire ca oameni și societate, și în sfîrșit de propria noastră profesiune artistică, care are legile sale de evoluție. Cînd spun profesiunea noastră artistică nu mă refer la meșteșugul de construire a imaginii, la măiestrie, ci la destinul de navigatori spirituali, la setea de investigare, proprie creatorilor din orice domeniu de activitate.

Libertatea de creație nu este poate, altceva decît *măsura responsabilității* cu care un artist își încarcă propria sa conștiință, pe drumul plin de riscuri și singurătate, în numele artei și al semenilor săi. Un mare artist va fi totdeauna chinuit de obligația vie, lăuntrică pe care singur și-a asumat-o, de teama trădării destinului omenesc la care știe că veghează, de conștiința implicației în procesul fundamental, de care ține adevărul, binele și răul, conștiința de sine a omului, și poate — viitorul omenirii.

Se spune — și se repetă cam des, că nu există artă majoră și minoră, și poate că așa este. Cred însă că există un mod major și minor de a te implica, de a te angaja pe planul conștiinței sociale și civice. Și în sînul aceleiași arte, al aceluiași gen, diferențele de dimensiune ale răspunderii profesionale sînt uriașe, felul de a înțelege chemarea socială este foarte diferit.

Imaginea poartă cu sine sensul implicării și forța convingerilor artistice, dar sesizarea

acestui lucru presupune o luciditate critică și filozofică nu foarte la îndemîna oricui. Opera de artă nu este numai un obiect, un fapt artistic sau imagine, ci *un stadiu al unui proces* în care este inclus trecutul profesiunii și elementele evoluției posibile. Legile lăuntrice ale acestui proces, justifică forma, o prefigurează logic prin logica inclusă și uneori secretă a meseriei, iar artistul înarmat cu aceste legi răspunde selecționînd calea, modalitatea și felul de reacție în raport cu mediul social și istoric, cu revelația unui presentiment al lucrurilor ce trebuie rostite *de el și numai de el*. Senzația că este un ales, că are în directă responsabilitate o formă de supraviețuire a profesiunii sale, obligația față de sine și societate, este tipul de constrîngere, de implicare, de existență a unui crez primordial al răspunderii umane, o obligație vie (care uneori coincide cu rațiunea de a fi), și care îl duce la *sentimentul libertății de creație*.

Nerecunoașterea sau privarea de această obligație, de această dureroasă satisfacție a deplinei responsabilități, cu care artistul se simte investit prin el însuși și prin cunoașterea mai bine ca nimeni altul a misiunii sale sociale, conduce spre limitarea sau privarea libertății sale de creație.

Iată doi artiști ai aceleiași epoci, deschizători de drum în arta secolului XX. *Picasso*, care desfășoară larg, cu patos și vitalitate evantaiul unor referiri și atingeri neașteptate ale sensibilității contemporane prin descoperirea cu ochi de european a unor semnificații din arta orientală și neagră, prin redeșteptarea interesului pentru capitole ce păreau închise pentru istoria artelor, prin inventarea de forme noi desfășurate pe orizontală, prin forța de expresie a gestului spontan, și indiferenței afișate ca un manifest artistic, prin puterea de convingere a deciziei și siguranței trufașe a imaginii-verdict, și *Brâncuși*, care explorează în adînc, pe verticală, puterea expresivă a formelor primare, esențiale, la care cizelarea desăvîrșită face parte din conceptul asupra *formei-matcă* și al frumuseții, limitate la datele sale primordiale. Imaginați-vă imposibilul! că anumite forțe ar fi încercat în numele oricărei justificări teoretice sau sociale, să inverseze aceste destine artistice fundamental diferite funcțional. Ar fi o absurditate, o sfidare a libertății lor de opțiune (retorismul plastic la primul, elocvența tăcerii și a simplității la cel de al doilea). Fiecare însă se justifică integral în contextul istoriei moderne, ca o dovadă a metamorfozei artei pe noi coordonate ale sensibilității umane.

Într-adevăr, *dreptul la opțiune este un drept cîștigat al libertății* și artistul adevărat decide calea în numele acelei implicații fundamentale, cu viză socială precisă a conștiinței sale artistice.

A selecta din tot ce a fost și este în artă ca esențial, a inventa forme și a descoperi elemente noi pe care le bănuiam vital necesare, a simți în năzuințele oamenilor acele lucruri nerostite care să consolideze certitudinile comune într-un viitor fericit, sau doar mai lipsit de temeri și îndoieli, este un proces asupra căruia artistul nu are cu cine să se sfătuiască. El nu se poate baza decît pe sine, pe rațiunea sa, pe sensibilitatea sa, pe legile ce guvernează viața, societatea sau arta, pe care le știe sau le intuiește, *pe cunoaștere* în sensul său complet.

Cu cît un artist este mai stăpînit de această nevoie a cunoașterii, cu atît este mai liber și în același timp mai implicat. Dar a opta presupune o selecție prin comparare, o cunoaștere nu numai a elementului la care mă rezum în nevoia de concentrare a expresiei artistice, ci a celor la care renunț — pe care le resping — sau față de care iau atitudine potrivnică. Stabilirea acestor hotare lăuntrice, acestor auto-delimitări, implică atitudinea față de fenomen, fixează personalitatea artistului ca date temperamentale și etice, anunță viza culturală și stabilește stilul, care, departe de a fi o repetare a soluției tehnice, oglindește conduita interioară de natură etică, o poziție consecventă față de convingerile și dezideratele sociale.

A vorbi însă despre artist ca despre un om singur în clipele decisive ale opțiunilor sale, ale întrebărilor esențiale în raport cu arta și cu viața, nu înseamnă că desprindem creatorul de contextul său social și istoric care-l determină. Baza materială a societății și conștiința socială — ca rezultat derivat din relațiile complexe stabilite în cadrul societății, sînt realități deplin acceptate. Implicația socială a fiecărei atitudini și în același timp obligativitatea societății de a reacționa la produsul artistic în raport cu nevoile sale, sînt normale și omul de artă acționează ținînd cont de toate aceste elemente ale existenței sale sociale. Conștiința civică a artistului include recunoașterea că natura estetică a artei presupune un conținut social și participarea ei activă la progresul social. Progresul social devine astfel mai cu seamă în condițiile societății socialiste unul din scopurile artei față de care arta este chemată să răspundă deschis prin maximum de eficiență în limitele specificului și forței proprii de determinare.

În același timp epoca își cere dreptul la propriul chip, la propriile relații și năzuințe omenești, oglindite în arta care o reprezintă. În suita valorilor artistice, în tezaurul de sensibilitate umană care este arta, istoria poartă cu sine și demonstrația ireversibilității. Chiar societatea noastră și perioadele parcurse de noi toți au purtat cu fidelitate în artă, trăsăturile elanurilor și aspirațiilor noastre, dar și ale erorilor noastre. Chipul artei noastre este implicit chipul relațiilor noastre, și întoarcerea la trecut nu mai poate fi cu putință. Iată ce spunea în această privință Marx, în „*Intro-*

ducere la Contribuții la critica economiei politice" (pag. 267—270). „Dificultatea nu constă în a înțelege că arta și epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne mai produc încă și astăzi o plăcere artistică și că mai contează în anumite privințe ca norme și metode inegalabile. Un bărbat nu poate redeveni copil fără a deveni copilăros. Dar nu-l bucură oare naivitatea copilului, și oare nu trebuie el însuși să năzuiască să reproducă pe o treaptă mai înaltă, adevărata sa esență ? Nu renaște oare în natura copilului din fiecare epocă propriul ei caracter în toată naturalețea sa ? deci copilăria socială a omenirii, pe treapta pe care și-a atins dezvoltarea cea mai frumoasă, nu și-ar exercita, ca o etapă care nu se va mai întoarce niciodată, farmecul ei veșnic ? Există copii rău crescuți și copii precoci. Multe din popoarele vechi fac parte din această categorie. Copii normali au fost Grecii. Farmecul pe care arta lor îl exercită asupra noastră nu contrazice treapta socială nedezvoltată pe care a crescut. El este, dimpotrivă, rezultatul acesteia și este inseparabil legat de faptul că condițiile sociale necoapte în care s-a născut și care singure i-au putut da naștere, nu mai pot reveni niciodată".

Oamenii și societatea umană nu au încetat să lupte pentru progres, pentru idealuri, pentru perfecțiunea unor forme de existență spre care aspiră, luptă care înseamnă în același timp recunoașterea propriei noastre imperfecțiuni.

Societatea socialistă, forma cea mai înaltă a relațiilor sociale, dezvoltă trăsături ale artei care conțin nevoia de umanizare, de explorare a omenescului în tot ceea ce are mai deplin. Țara noastră, în stadiul istoric al făuririi unei societăți socialiste multilateral dezvoltate, deschide perspective noi, de accentuare a implicării și a responsabilității civice a artistului, de angajare în rolul important pe care societatea noastră îl recunoaște artistului.

Libertatea de creație nu poate fi echivalent cu a nu face nimic, cu a face minimum posibil sau cu a face orice, după dorințele altuia. Căci nimic din ceea ce este impus de altceva decît de necesitățile lăuntrice ale artei nu poate fi nici autentic, nici viabil. Libertatea de creație este — cred — preluarea neordonată a întregii răspunderi pe care artistul o desprinde din relația dintre profesiunea sa și viață, libertatea de creație este acțiunea născută din neliniștea, din nevoia de bine a artistului, din mesajul al cărui purtător se simte către o lume mai bună. Chipul artistic al acestei chemări este și trebuie să fie divers, diversitatea artistică dictată de diferențe temperamentale, de ascuțimea inteligenței sau a intuiției artistice. Chipul acestei chemări poate fi plăcut sau neplăcut, dar conform cu o realitate pe care adevăratul artist știe să „o citească" în felul său, proiectînd în același timp sensul năzuințelor sale prin propunerea sa artistică adresată semenilor.

Contrafacerea realității artistice, lectura acestei realități, incorectă sau tendențioasă, oprimarea sau stînjenirea individuală a creației nu poate schimba sensul general al procesului artistic și vechile societăți bazate pe exploatare nu au reușit să suprime sau să modifice, decît aparent, modul de reflectare a epocii prin artă.

Karl Marx, în *Observații cu privire la ultimele instrucțiuni ale cenzurii prusiene* (pag. 153—156) făcea următorul comentariu : „Voi admirați încîntătoarea diversitate, inepuizabila bogăție a naturii. Voi nu cereți trandafirului să răspîndească aceeași mireasmă ca violeta, însă spiritului, tot ce-i mai bogat în lume îi pretindeți să aibă un singur mod de manifestare ? Eu sînt umorist, însă legea îmi ordonă să scriu serios. Eu sînt îndrăzneț, dar legea îmi ordonă ca stilul meu să fie modest. Cenușiu pe cenușiu este singura culoare autorizată a libertății. Fiecare picătură de rouă în care strălucește soarele sclipește în cele mai variate game de culori, însă soarele spiritual, în oricîți indivizi sau în orice obiect s-ar reflecta, trebuie să genereze numai o singură culoare, culoarea oficială ! Esența spiritului este întotdeauna adevărul însuși, dar voi ce proclamați drept esența sa ? Modestia. Numai calicia este modestă, spune Goethe, și într-un asemenea calic vreți să transformați spiritul ? Sau dacă e vorba de acea modestie a geniului de care vorbește Schiller, atunci transformați mai întîi pe toți cetățenii, și mai ales pe cenzorii voștri, în genii".

Societatea noastră socialistă oferă permanent puncte de joncțiune a artei cu viața. Clocotitoare și vie, realitatea noastră devine o prezență care se instalează în cîmpul certitudinilor artistului de azi, care descoperă puncte de reazim în sensul justificării artei sale, a rostului și eficienței sale sociale.

Secretarul General al Partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în repetate rînduri a subliniat deplina libertate de exprimare artistică, nevoia celei mai mari bogății și diversități de stiluri, curajul cu care trebuiesc abordate aspectele realităților noastre socialiste de către artist, inclusiv critica sau satira, în noi forme ale expresiei artistice, adaptate unui conținut social nou.

Simțul istoriei dezvoltat de o acuitate proprie artistului autentic, detectează în lumea noastră socialistă, în condițiile moderne ale evoluției umane, prezența *permanentului în tot ceea ce este perisabil*. Conștiința socială și civică fixează în raport cu realitățile noi, cu efortul creator al țării — stări de inspirație ce se aprind în contact cu aceste realități, inspirație *în sensul de acut presentiment al unei obligații interioare*. Aceasta este libertatea de creație, întemeiată pe conștiința de sine a artistului-cetățean.

Libertatea de creație nu este o concesiune, nu este un dar. Ea este a celui ce crede în ea, odată cu obligațiile sale esențiale, la fel ca onoarea, la fel ca demnitatea, la fel ca cinstea. *Libertatea de creație nu poate fi nici luată, nici oferită, căci este o condiție a conștiinței,* cucerită, preluată și stăpînită cu luptă și răspundere deplină. Este o condiție a rigorii și încrederii, născută din respectul față de om. Artistul de astăzi are nevoie să-și impună sieși limite.

Cu cît o artă este mai controlată, mai limitată, mai prelucrată, cu atît este mai liberă — spunea Stravinski.

Spiritul acestei rigori, controlul rațiunii asupra sensibilității poate fi un indiciu a artei noastre contemporane și socialiste. Este însă doar una din ipotezele posibile. Chipul umanismului artei noastre este nesfîrșit și tot ceea ce este cu adevărat autentic are un rost. În ceea ce mă privește, îl cred pe Reed cînd spune : „Arta este în slujba vieții ! Orice altă presupunere este o trădare a destinului nostru uman".

Deplina coincidență a cauzei artei — cu interesul general social, este în cazul societății socialiste — un lucru firesc — de la sine înțeles.

Binele culturii noastre este sinonim cu binele orînduirii noastre sociale și totuna cu interesul vital — cu rațiunea de azi a partidului nostru comunist, partinitatea fiind o calitate implicită atitudinii artistice, nu un lucru care se adaugă separat sau la indicație

Se stabilește astfel o legătură de la cauză la scop care demonstrează că libertatea de creație — autentica dăruire pentru artă — slujește cauza societății — a socialismului — și cauza partidului ajunge astfel la adevărul că un mare artist este un artist cetățean — așa cum a afirmat Lenin.

Compozitorul și timpul său

de ANA FROST

Eliberînd individul de sentimentul dureros al singurătății, al zădărniciei, al inadaptabilității, al eșecului, redîndu-i sentimentul demnității sale, epoca noastră prilejuiește implicit și artistului — pînă nu de mult izolat și învins — să întreprindă un *colocviu cu lumea,* să devină *un adevărat cîntăreț al ei,* să se transforme dintr-un *„martor"*, într-un *„factor activ"*, într-o *„parte activă"* a procesului de făurire și perfecționare a lumii noi.

Originalitatea mesajului său îmi apare în acest context, ca decurgînd în mod neapărat din conținutul vieții și ideilor care îl inspiră, din *originalitatea* și tumultul lumii pe care o reflectă. Abia apoi se adaugă acea *originalitate* ce decurge din măiestrie și limbaj și pe care fiecare artist o rezolvă după posibilitățile talentului și pregătirii profesionale, în funcție de trăsăturile temperamentale și de personalitatea sa.

Esențială, primordială, este deci *„angajarea sufletească"*, conformă cu timpul și convingerile sale proprii, și în funcție de această angajare, găsirea unor forme de expresie adecvate, cît mai înalte sub aspectul măiestriei și — foarte important — totodată *accesibile,* în sensul cel mai valoros al acestei noțiuni.

Ca în toate domeniile artistice, în muzica românească putem vorbi despre nobile tradiții realiste, umaniste chiar.

Aceste tradiții, care stau la baza școlii contemporane, combinate cu impulsul climatului general al vieții politice și sociale din România de azi și cu condițiile oferite artistului, au dus la o adevărată „explozie" de talente viguroase, la o diversificare a manierelor de creație, apreciate pozitiv în țară și peste hotare.

După părerea mea, majoritatea compozitorilor noștri au fost și au rămas credincioși realismului, au fost și au rămas credincioși umanismului socialist (fără a știrbi prin aceasta nimic din trăsăturile individuale ale artei lor).

Referindu-se la problema realismului și umanismului socialist în artă, tov. Ceaușescu, în expunerea făcută la Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971 sublinia că : „...realismul nu presupune impunerea unor tipuri și șabloane în artă ci deschiderea căilor spre o artă înfloritoare". Constatînd că se impun anumite clarificări și în ce privește noțiunea de umanism socialist, tov Ceaușescu (în aceeași expunere) sublinia că „...arta pătrunsă de umanismul socialist trebuie să fie închinată maselor largi populare, în rîndul cărora personalitatea nu se pierde ci se afirmă tot mai puternic odată cu afirmarea și fericirea întregii națiuni".

Într-un articol apărut în *Lupta de clasă* nr. 2/1972 *) tov. Dumitru Popescu pune în mod concret problema unei „revalorificări" a noțiunii de realism socialist, a unei înțelegeri și a unei aplicări „mai revoluționare", din care să dispară toleranța și resemnarea și să apară cît mai pregnant forța luptei cu defectele umane, cu viciile sociale, respectul față de progres și față de specia umană angajată în cucerirea acestui progres.

Trăim o perioadă în care sarcinile artistului au căpătat dimensiuni impresionante, și, în calitate de critic muzical mi se pare important să subliniez rolul criticii și al criticului (în speță al criticului muzical) care, pe lîngă consemnarea și promovarea cu discernămînt a creației și a actului interpretativ este chemat să contribuie la educarea maselor largi, la apropierea acestor mase largi de muzică, de frumusețile ei.

Apropierea muzicii de om și a omului de muzică mi se pare cea mai urgentă și mai însemnată îndatorire pe care o are criticul și felul în care se achită de ea manifestă și dovedește responsabilitatea sa socială.

---

*) Implicații ale programului ideologic al Partidului în creația literar-artistică (pag. 18).

LA SEMICENTENAR

Prezența muzicii în eroicele lupte ale tineretului comunist

de CRISTIAN GHENEA

Una dintre preocupările importante și permanente ale clasei noastre muncitoare, încă din zorii organizării ei, a constituit-o grija pentru tineret, pentru educarea lui.

Firește, de la bun început, a fost greu să se definească cele mai adecvate căi în această direcție. Ziarele și revistele socialiste și muncitorești, documentele mișcării, adevărate cronici ale vieții proletariatului român, dovedesc că au existat și muguri de organizare, ca de exemplu, cercuri ale ucenicilor în cadrul breslelor, cercuri de elevi și de studenți. Mai tîrziu, odată cu înființarea Cluburilor Muncitorești, adică din 1893, încep să aibă loc și manifestări închinate în mod exclusiv tineretului. Este vorba în primul rînd de conferințe cu caracter politic, educativ și cultural, uneori chiar și de cursuri școlare de inițiere în anumite domenii. Au conferențiat pe vremea aceea, printre alții, I. Nădejde, C. Z. Buzdugan, Ștefan Petică poetul, Atanase Alexandrescu, despre Marx și Engels, despre drepturile omului, despre lupta proletariatului din celelalte țări ale lumii, despre poezia revoluționară, despre muzică.

Este deosebit de important faptul remarcat deseori, că la viața cluburilor muncitorești, tineretul avea o contribuție deosebită. Ucenici și calfe, elevi și studenți, veneau la Club în număr masiv, luînd parte cu avînt la mai toate genurile de activitate. De remarcat că tînărul de pe atunci Atanase Alexandrescu, proaspăt absolvent de conservator, a alcătuit primul său cor, mai cu seamă din tineri. Tot tineretului s-a adresat Barbu Lăzăreanu în conferințele sale despre artă și literatură.

Romanul *Dinu Millian* de Constantin Mille, un adevărat document al vremii, dezvăluie unele momente din lupta tinerilor revoluționari români din cea de a doua jumătate a secolului trecut. Cu această ocazie aflăm că se alcătuiau coruri spontane care, la unele ocazii, ca de exemplu aniversarea Comunei din Paris, intonau cîntece revoluționare în mai multe limbi. După cum se știe, eroii romanului nu erau de loc ficțiuni, ci existaseră în realitate. Unul dintre aceștia, doctorul Nicolae Russel (în roman dr. Rickard) avea în momentul respectiv aproape 30 de ani. Se știe de altfel că în 1881 el publicase în contextul lucrării sale *Un studiu psychiatric* și versurile traduse atunci pentru prima oară a unui vechi cîntec revoluționar, *Chinuit în grea robie.* Între manuscrisele rămase de la dr. Russel, aflate la Biblioteca Academiei, secția manuscrise, se pot vedea unele texte de cîntece revoluționare, pe care el le multiplica în vederea răspîndirii lor. (Cota M.F. nr. 4). Avea atunci 27 ani.

Prin publicarea articolului său : *Arta și societatea,* N. D. Cocea descrie într-o mare măsură viața culturală a muncitorilor români de la începutul veacului nostru, aspirațiile lor pentru frumos. Este clar că autorul vorbește, în general, despre toți muncitorii, indiferent de vîrstă. „Proletarul care s-a pătruns de însemnătatea conștiinței lui de clasă, începe să înțeleagă că viața fără binefacerile științei și fără frumusețile artei nu înseamnă nimic". „O expoziție de tablouri, o statuă, un concert, îi dau mulțumiri pe care nu le gusta altă dată". (Calendarul Muncii, 1909, pg. 38).

Această concepție este însă pusă în mod direct în legătură cu tineretul muncitoresc, într-un articol de fond publicat la 2 septembrie 1908, în gazeta Social Democrația și intitulat *Mișcarea proletariană a tineretului.* Autorul, rămas anonim, relevă faptul că una din cele mai importante preocupări ale tineretului socialist era „învățătura pe toate tărîmurile culturii omenești".

In acest scop luaseră naștere școli serale, sau chiar universități populare. În paralel se țineau conferințe, aveau loc serate literar-artistice, care după cum relevă unele documente ca „Dare de seamă morală și materială a Partidului Socialist din România, secțiunea București, 1909 (A.I.S.I.S.P. cota Ab III-1), „au dat rezultate morale și materiale frumoase".

Este deosebit de interesantă, pe de altă parte, activitatea de strîngere și analizare a folclorului românesc ce poate fi întîlnită în multe publicații socialiste și, mai tîrziu, editate de către Partidul Comunist Român. De pildă, în revista *Școala nouă* de la Roman — ne referim la această revistă pentru că era scoasă de un grup de tineri elevi și studenți socialiști — apare un articol în care se încearcă să se stabilească originile istorice ale folclorului muzical românesc. Concluzia arată că muzica populară românească își are originile în cea a „vechilor daci" (*Școala Nouă,* nr. 13, an I, martie 1890).

Ideea enunțată de tinerii entuziaști de la Roman este reluată ulterior, în 1894, de către *Munca Științifică și Literară* din București. În editorialul revistei mai sus amintite, se adaugă un element nou, anume că muncitorii, făurindu-și un folclor propriu, trebuie să împrumute melodiile de la țărani.

Anii 1920—1922 aveau să însemne începutul unei etape de o însemnătate covîrșitoare în istoria țării noastre, deci în mod implicit a culturii în general și, în cazul de față în viața muzicală. Este vorba, în primul rînd, de influența exercitată de amplele mișcări muncitorești care au avut ca momente de culminație marea grevă din octombrie-noiembrie 1920, crearea Partidului Comunist Român în 1921, crearea Uniunii Tineretului Comunist, în 1922.

În cadrul Congresului ce avusese loc la Cluj în luna august 1920, unde s-a hotărît unificarea mișcării muncitorești din întreaga Românie, se stabilesc și coordonatele organizatorice ale vieții culturale a proletariatului român. „Pentru conducerea centrală a educației se va delega din sînul comisiei generale a Sindicatelor și a Comitetului executiv o comisie de 7 membri, a cărei menire primordială va fi organizarea unitară a educației în toată țara. În scopul acesta se va alcătui un regulament de activitate pe baza căruia se va putea sistematiza însăși acțiunea de educație". „Educația artistică a muncitorimii trebuie încredințată unui comitet compus din oameni experți, a căror menire va fi să completeze educația științifică, literară, muzicală, prin aranjarea de producțiuni teatrale corespunzătoare și expoziții artistice. Comitetul de propagandă va conlucra cu comitetul de educație..." *(Tribuna Socialistă,* Cluj, 19 sept. 1920).

Una dintre rezultantele acestei hotărîri a fost întruchipată de atitudinea nu numai a membrilor de partid, dar și a intelectualilor democrați, a ziariștilor cu vederi mai largi. Ca urmare apare un articol editorial la 11 noiembrie 1920, în ziarul *Rampa,* intitulat *Apostoli ai muzicii* și semnat de E. Cerbu. Iată care este concluzia sa după ce remarca sărăcia intelectuală a burgheziei : „Școlarii și muncitorii trebuie aduși la muzica simfonică : școlarii, pentru ca marea cultură să înceapă din frageda tinerețe, muncitorii, pentru ca trezirea lor la o viață de civilizație să se facă pe toate tărîmurile".

Anul 1922 este marcat, în afara marelui eveniment al înființării U.T.C.-ului, și de puternice mișcări muncitorești revendicative, ca de exemplu cele duse de muncitorii ploeșteni din domeniul petrolifer care se vedeau puși în situația de a rămîne pe drumuri. Tot în același an a mai avut loc și așa numitul „proces al *Internaționalei,* intentat unui grup de sindicaliști care intonează mărețul imn. Ca urmare și a acestor fapte, și a atitudinii antidinastice a Partidului și a U.T.C., muncitorii și mai cu seamă tinerii refuză de cîte ori au avut ocazia să cînte imnul regal. „În afară de programul Școalei Industriale de mai sus (din Alecsandria n.n.), profesorii mai impun ucenicilor să mai cînte „trăiască regele". Ucenicii refuză însă și nu vor să cînte".

Atitudini combative și protestatare încep să apară adeseori, și nu numai în presa de Partid. Odată însă cu interzicerea Partidului Comunist Român și a Uniunii Tineretului Comunist, cu trecerea lor în ilegalitate, începe să apară un nou tip de presă, anume aceea cunoscută ca legală, dar condusă de către Partid ca și presa ilegală ce era propagată din om în om.

În unul din cele mai grele momente de luptă din răstimpul anilor 1933—1938, prin sprijinirea de către Partid a organizațiilor de masă cu caracter antifascist, apar un mare număr de reviste de cultură și mai cu seamă de critică literară, îndrumate și sprijinite de către Partid, care a reușit atunci să alcătuiască în rîndul maselor de muncitori o vastă rețea de corespondenți și colaboratori.

Grație materialelor publicate în acea vreme în paginile revistelor conduse de Partid se poate făuri un compendium al istoriei culturii acelei epoci. În afară de reviste ca *Tînărul leninist,* care publica articole cu privire la condiția tineretului român, poezii și texte de cîntece revoluționare, sau *Brazda,* ziar tipărit de asemenea în ilegalitate (1935), publica o însemnare relativă la modul în care tineretul condus de Partid participa la diverse acțiuni și totodată învață cîntece revoluționare. În acest caz este vorba de tineri țărani care învață să cînte *Internaționala* de la muncitori.

Elocvent este în acest sens și materialul publicat de Costin Negulescu în revista *Fapta* din 3 iulie 1938. Titlul vorbește de la sine *„În căutarea timpului liber al tineretului".* Revista apărea sub conducerea Partidului, fiind una dintre cele legale. În respectivul articol, ca de altfel și în altele similare, se arăta pe de o parte dorința tinerilor muncitori de a-și ridica nivelul cultural, dragostea și talentul lor pentru muzică, iar pe de alta viața lor plină de lipsuri și privațiuni. Din acest articol mai reiese și faptul că la C.F.R. tinerii alcătuiseră un cor cu deosebite calități. Totuși în condițiile vieții din vremea aceea, pentru un tînăr muncitor vizionarea unei piese de teatru, audierea unui concert etc., păreau un eveniment aproape imposibil de realizat. În concluzie : „Am pornit în căutarea timpului liber al tinerilor muncitori și nu l-am găsit.. Timpul lor liber e înghițit de prea multă muncă, de salariu prea mic, de griji, de scumpete. Aceștia sînt dușmanii de căpetenie ai unei bune organizări a timpului liber și ei trebuie combătuți în primul rînd". „Distracții, cultură și sport la îndemîna tineretului din fabrici și ateliere ; porțile teatrelor, operei, concertelor, deschise pe ieftin tinerilor muncitori ; posibilități de dezvoltare pentru talentele ieșite din mijlocul lor... iată după ce însetează tineretul nostru muncitoresc".

Activitatea pe o scară deosebit de mare, pe o scară națională pe care o întreprinde U.T.C.-ul imediat după eliberare, aduce roade pînă atunci necunoscute. Au loc festivaluri în fabrici și uzine, se afirmă „vocații artistice recrutate dintre muncitorii tineri" ca reprezentînd valori reale. După cum reiese din articolul *„Muzică pentru muncitori",* apărut în *Scînteia Tineretului* din 16 februarie 1945, se înființaseră conservatoare muncitorești cu cursuri serale. Acesta a fost doar un început. Rezultatele acțiunilor U.T.C.-ului, sub îndrumarea Partidului sînt palpabile, se văd azi, așa cum poate nimeni nu îndrăznise să spere.

Coruri publicate de Uniunea Generală a Sindicatelor din România

de OVIDIU GHEORGHIU

Răspunzînd necesității de a îmbogăți repertoriul coral destinat formațiilor de amatori din țara noastră, Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România a publicat 3 caiete de muzică corală, care atît prin valoarea artistică a pieselor, cît și prin varietatea stilului și accesibilitatea lor, constituie o contribuție demnă de semnalat.

Caietele înmănunchiază cîntece închinate partidului, patriei și muncii, ca izvor de bucurie și de mîndrie.

Majoritatea corurilor sînt semnate de nume de prestigiu în muzica noastră corală, dar paginile acestor caiete s-au deschis și pentru creațiile unor autori mai puțin cunoscuți pe plan republican.

Din caietul închinat partidului, ne-a atras atenția chiar prima piesă : *Partid, erou victorios* cor mixt pe 4 voci de D. D. Botez. O melodie avîntată în cuplet, alternată cu un refren de largă respirație într-o mișcare mai lentă, potențată evocator și aproape imnic de versurile lui Vlaicu Bîrna. Se simte peste tot mîna maestrului în conducerea vocilor, mai ales în partea a II-a, unde acestea intră pe rînd, din registrul grav spre cel acut, fiecare cu un fragment melodic, spre a se întîlni într-o rezonanță de orgă, în care întreaga melodie e preluată de sopran. Tehnica folosirii vocilor în registrul optim și firescul evoluției melodice permit chiar unor formații mai modeste — dar cu bune resurse vocale — să abordeze piesa cu succes.

Gh. Dumitrescu, părăsind pentru o clipă lucrul la marile fresci muzicale cu care ne-a obișnuit, vine cu triplă contribuție : un cîntec dedicat victoriei omului asupra calamităților naturii (*Rodit-a holda noastră iarăși* pe versuri de Șt. Tita), în care, prin mijloace simple, reușește să dea o imagine sugestivă a dramei și a depășirii ei de către om.

În alt caiet, un *Cîntec pentru tinerii brigadieri* (versuri de I. Meițoiu) viguros și energic, ușor abordabil, cum era și necesar, dar bineînțeles fără a cădea în banal și, pe versurile aceluiași poet, *Cîntecul marinarilor*, melodios și limpede, în ritmul legănat al unui *Andantino* în 3/4.

Te cîntăm, frumoasă Românie de C. Palade (versuri de C. Salcia) se adresează, prin țesătura sa complexă, unor formații mai evoluate. O piesă frumos construită, plină de fantezie melodică și agrementată de un joc polifonic subtil, calități care-i asigură, într-o bună execuție, o primire caldă din partea ascultătorilor.

Emil Lerescu, prin *Mîndră te-nalți Românie* adaugă la cîntecele sale un imn triumfal adus patriei, căruia armonia amplă îi accentuează caracterul majestuos.

Slavă ție, clasă muncitoare de Teodor Bratu, în stil de marș vioi și avîntat, scris de o mînă de meșter, este accesibil oricărui cor bun de amatori.

Constantin Romașcanu, în *Pămînt însorit* (versuri de I. Meițoiu), ne oferă o piesă care se recomandă printr-o originală evoluție a melodiei și o structură armonică solid constituită, elemente care vor atrage atenția formațiilor corale mai exigente.

Același autor semnează corul mixt *Munca noastră-i floare rară*, (versuri de C. Salcia), în care este evidentă preocuparea de a crea un corespondent muzical dinamic al muncii, pe care îl realizează printr-o ritmică sprintenă, stenică, bazată pe jocul contrastant de accente între voci. Tot bine găsit este și contrastul între cuplet și refrenul cu indicația *grandioso*, în care compozitorul găsește ocazia să mai genereze o ritmică contrastantă între sopran, care se mișcă în măsura mixtă de 9/8 iar celelalte voci, în aceeași măsură, dar omogenă. Personal ca melodie și ritm, frumos înveșmîntat armonic, acest cor va intra credem repede în repertoriul formațiilor instruite.

Meșteri buni și meșteri mari de Florin Comișel (versuri de Crișan Constantinescu), este un cîntec de masă melodios, armonizat plin, vocile mișcîndu-se simultan aproape tot timpul în registrul care le favorizează emisia.

Mica suită în stil popular de Zaharia Popescu, cu armoniile ei ce înveșmîntează adecvat, cînd doricul, cînd eolicul, utilizînd din cînd în cînd elemente de polifonie sau eterofonie, apelînd și la unison cînd este cazul, ni se pare indicată pentru a intra în repertoriul unor coruri chiar modeste sub raport numeric, dacă au voci bune și un dirijor bine instruit.

Zoltan Aladar în *Izvor de lumină* (versuri de I. Meițoiu) se remarcă printr-o melodie care se dezvoltă pe nesimțite din cuplet în refren și printr-o judicioasă conducere a vocilor. Același autor trasează alt drum pentru vocile care vor intona *Pădurea ne cheamă*, piesă cu caracter mai descriptiv, în care necesitățile de expresie îl determină să recurgă la ciocniri armonice dinamice și expresive.

Corul bărbătesc *Marinarul* de Ludovic Paceag (versuri de D. Vasilescu-Liman) pune la dispoziția acestor formații o piesă armonioasă, scrisă în spiritul celor mai bune tradiții corale, accesibilă și agreabilă.

Munca e izvor de bucurii de Ion Alexandrescu (versuri de V. Liman), scrisă în stil popular, accentuează acest specific atît prin

melodia care evoluează în cadru modal (lidian cu tr. II-a ridicată pe fa și la bemol si major cu tr. VII-a mobilă) cît și prin anumite procedee imitative devenite aproape tradiționale. Destul de accesibilă, piesa se va bucura credem de o bună primire.

Din firiz și din secure de Matei Socor (versuri populare) este o doină impregnată de caracter nostalgic, atît prin structura melodică accentuată de o armonie cu multe elemente depresive cît și prin mișcarea lentă în care se deapănă melodia. Cîteva trăsături specifice acestei piese, cu tonalitatea nu prea comodă (mi b minor, cu multe alunecări în frigic), armonia intens debitoare polifoniei și exigențele de interpretare, o recomandă mai ales formațiilor foarte evoluate.

Există bineînțeles și unele coruri mai puțin inspirate sau altele în care preocuparea pentru accesibilitate a condus la unele platitudini, sau, invers, evitarea acesteia prin melodii sau armonii forțate, dar acestea sînt excepții care nu au puterea de a scădea mult din valoarea acestor caiete.

Un început bun, căruia îi așteptăm cu fermă speranță, continuarea.

Scurte ştiri

● „Jeunesses Musicales" din Ungaria organizează la Pécs, între 29 iunie — 15 iulie 1972, a cincea Tabără Muzicală Internațională în al cărei program figurează cursuri de orchestră simfonică, cursuri de muzică de cameră, corală precum și cursuri de metodică a predării muzicii și cîntului în școlile ungurești (metoda Kodály).

● La Washington s-a deschis „Centrul de Spectacole Artistice John F. Kennedy" care găzduiește trei mari instituții muzicale : Orchestra Simfonică Națională, Societatea Operei și Teatrul de Balet American. Leonard Bernstein a compus, pentru inaugurarea acestui edificiu de proporții colosale, o „Messă" concepută ca „lucrare teatrală pentru cîntăreți, actori și dansatori" și avînd ca idee centrală pacea între popoare.

● Între 30 iulie — 21 august 1972 vor avea loc la Bayreuth tradiționalele Întîlniri Festive Internaționale ale Tineretului. Cursurile ce vor atrage un mare număr de participanți vor fi : Cor de operă, Orchestră de operă, Orchestră pentru muzica nouă, Percuție, Muzică de cameră, Teatru (Actorie). În cadrul primelor două cursuri se va studia opera de tinerețe a lui Wagner, „Das Liebesverbot". De asemenea, vor fi oferite consultații pentru : solistică, corepetiție, machiaj, scenografie, lumină și regie de scenă. Vor avea loc un seminar și un simpozion cu tema „Richard Wagner — Mitwelt und Nachwelt". Vor fi reprezentate operele : Tannhäuser, Lohengrin, Inelul Nibelungilor (tetralogia) și Parsifal.

● A apărut în Anglia biografia dirijorului John Barbirolli, semnată de Michael Kenedy, critic muzical al ziarului „Daily Telegraph". Autorul a fost autorizat încă din timpul vieții vestitului dirijor să-i consulte toate însemnările personale. Rezultatul : imaginea fidelă și cuprinzătoare a îndelungatei cariere a unuia dintre cei mai admirați și iubiți muzicieni ai secolului XX.

● În editura Cassell a apărut lucrarea „Concertele pentru tineret" în care Leonard Bernstein se ocupă de metoda, limbajul, tehnicile și bucuria muzicii.

● Două discuri — două interpretări strălucite ale Simfoniei a XIV-a, op. 13, de Dmitri Șostakovici :

— RICA LSB 5002

Philadelphia Orchestra, dir. Eugen Ormandy

Phyllis Curtin (soprano) ; Simon Estes (bas) ;

— HMV ASD 2633

Margarita Mirošnikova (soprano) ; Evgheni Vladimirov (bas) ; Orchestra de cameră din Moscova, dir. Rudolf Barșai.

● Pianistul român Teodor Paraschivescu a concertat în ziua de 29 ianuarie 1972 la Paris (Comédie des Champs-Elysées), alături de baritonul Matthias Vogel, într-un program cuprinzînd lucrări de Schubert.

● Piesa „Of, inimioară" a compozitorului Edmond Deda, a cărui versiune în limba engleză poartă titlul „Ah, Doctor Barnard", înscrie un nou succes — de data aceasta ieșit din comun. Renumitul chirurg, căruia compozitorul i-a trimis lucrarea sa în semn de omagiu, a fost impresionat de acest gest și i-a răspuns astfel autorului : „Am ascultat melodia dv. și nu mă mir că a obținut cinci premii internaționale. Vă felicit pentru acest frumos succes."

● Printre persoanele distinse cu Legiunea de onoare la 1 ianuarie 1972 se numără : Henry Szeryng, Régine Crespin, Michel Lombard, Michel Philippot, Gérard Souzay. De asemenea au primit Ordinul național al Meritului : Paul Paray, Serge Baudo, Roberto Benzi, Yves Dandelot, Maxence Larrieu, Robert Veyron-Lacroix.

● La 11 februarie 1972, la Paris (Théâtre des Champs-Elysées) s-a reprezentat opera „Nabucco" de Verdi. Distribuția a cuprins pe Elena Souliotis, Dan Iordăchescu, Hans Franzen, Annik Simon, Ricardo Cassinelli, Lieuve Wisser. Orchestra Lirică a O.R.T.F. a fost condusă de dirijorul Pierre-Michel Le Conte.

● La 29 ianuarie 1972, organistul Joseph Gerstenengst a concertat la Roma (Pontificio Istituto di Musica Sacra). Programul a cuprins, pe lîngă lucrări de Frescobaldi, Buxtehude, Clérambault, Johann Sebastian Bach, și lucrări de compozitori români : Magnificat de Daniel Croner ; Ringe recht de Franz Xaver Dressler, Toccata de Matei Kozma, Cîntec de seară de Tudor Ciortea, Fantesia pe numele B.A.C.H. și Incipit lamentatio de Andreas Porfetye.

ILEANA RAȚIU

Opera „Stejarul din Borzești" de Teodor Bratu pe scena clujeană

Recenta premieră a Operei Române din Cluj, *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu, aduce pe scenă, într-o dramă lirică de o impresionantă ambianță istorică, figura măreață a lui Ștefan cel Mare, unica apariție într-o operă a lui Ștefan cel Mare în deplinătatea forțelor sale.

Compozitorul Teodor Bratu, autor al unui considerabil număr de coruri, precum și a unor lucrări vocal-simfonice, cantate pentru soliști, cor mixt și orchestră, debutează în teatrul muzical cu opera *Ștejarul din Borzești*, avînd dublul merit de a fi și libretist și compozitor. (Alte opere ce au urmat, sînt : *Dumbrava minunată* și *Punguța cu doi bani.)* Opera *Stejarul din Borzești* a produs, din momentul ridicării cortinei, o tulburătoare încîntare.

Vechiul cîntec cu un larg ecou în mase *Ștefan, Ștefan domn cel mare, seamăn pe lume nu are,* dobîndește în cadrul evocator al operei, o nouă rezonanță, un spor de vibrație, iar prin amploarea resurselor corale și orchestrale, un suflu grandios, prin care se deschide și se încheie opera. Celelalte coruri, scrise cu un grad accentuat de dificultate tehnică, ridică probleme de adevărată virtuozitate vocală. Din partitură se relevă rolul principal, Ștefan, conceput pe un întins ambitus vocal. Recitativele îmbină intonațiile modurilor populare cu declamația dramatică de operă. Scriitura orchestrală este fluentă, colorată, mulată pe progresia dramatică, ceea ce dovedește vocația reală a compozitorului pentru gîndirea muzicală scenică. Variatele modalități stilistice ale expresiei muzicale, sînt aplicate cu discernămînt și vădesc o intenționalitate de comentariu muzical în subtext, care încadrează dramaturgia într-un spațiu spiritual ce amplifică meditația auditoriului. În acest sens considerăm foarte reușit tabloul al doilea cu scena prizonierului tătar. Momentele emoționale ale operei sînt susținute de sinceritatea muzicii. Muzica tabloului copiilor, diafană, amplifică, prin contrastul ce-l constituie, substanța dramatică a operei.

Dirijorul Petre Sbîrcea a susținut cu nerv și elan, spectacolul, relevînd cu competență momentele viguroase, cît și cele de gingășie sau de elevată psihologie ale operei, dovedindu-se din nou un experimentat dirijor de operă.

Decorul și costumația, regia și muzica, creează impresia unei mari armonii. Piatra voievodală, mortarul mînăstiresc și ecoul bronzului își găsesc înfine o tratare majoră în zugrăvirea ambianței glorioase a unui domn român de anvergură, Moldova lui Ștefan, ctitorită în zorii renașterii europene. Troița lui Gheorghieș, adevărată metaforă sculpturală, în tabloul de pe plaiul aducerilor aminte, crește fabulos, vecină cu un vis brâncușian, de data aceasta, nu ca un simbol al artei populare, sau chiar al spiritualității românești, ci ca o idee de granit despre omenia permanentă a oamenilor acestor locuri ! Copilăria lui Ștefan, în tabloul ce trezește amintirea, joaca de-a lupta, sub crengile stejarului din legendă, e o lume senină, răscolită dramatic în plină candoare, ce se desfășoară scenic pe fundalul plastic al unei dezvăluiri de o rară funcționalitate și sensibilitate. Publicul a răspuns cu aplauze entuziaste. Regiei i se datorează o serie de împliniri în substanța scenariului, cum e și introducerea cîntăreților-copii în tabloul amintirii, invenția unor situații scenice, rescrierea altora, dezvăluirea unor semnificații de adîncime prin mijloace de o simplitate ce vizează marea artă, organizarea spațiului și a mișcării în linii viguroase și sobre în cadrul cărora se reliefează freamătul interior al personajelor. Finalul e o mărturie pentru eternitate a virtuților noastre spirituale, neștirbite de vicisitudinile înfruntate, o firească dobîndire a unui loc de cinste în angrenajul istoriei, cu rezonanțe perpetuate pînă în actualitatea imediată ! Bătrîna mamă a lui Gheorghieș primește simbolul bunătății și înțelepciunii străvechi a poporului, iar Ștefan se înclină în fața ei cu toată ființa, — într-un moment unic, irepetabil — primind, prin gestul schițat de bătrînă, investitura prin care poporul își consfințește destinul recunoscîndu-și conducătorii neamului, care au cinstit întotdeauna sufletul poporului în care s-au integrat, și care au fost mari în măsura în care i-au știut reprezenta virtuțile ! Concepția regizorală se axează pe ceea ce este durabil, veșnic, personajele întruchipînd virtuți ce depășesc rolul din legendă. Trecutul este viu și prezent și determină prezentul, care continuă trecutul. Concepția regiei și a scenografiei se întrepătrund organic, transferînd semnificațiile din zona expresiei scenice în tărîmul înalt al conștiinței actuale. Nu ulcele de lut, ci monumente din piatră și caractere de granit ! Tălmăcitor al adevărului partiturii, regizorul îi desăvîrșește sensul prin o elasticizare creatoare în spiritul lucrării. Opera *Stejarul din Borzești* impresionează prin unitatea

spectacolului, unitate între expresia sonoră, mijloacele plastice și tensiunea dramatică, prin sinceritatea, echilibrul și măiestria acestora. Colaborarea dintre regizorul Viorel Gomboșiu și pictorul scenograf Silviu Bogdan, îndeplinind condițiile esențiale ale unei rodnice colaborări, o identitate de idei și o concordanță în sensibilitate și formația spirituală, s-a dovedit din nou deosebit de fericită, realizîndu-se un spectacol *mare*, un triumf al teatrului muzical românesc contemporan.

Un colectiv numeros de artiști și-au dat concursul pentru această memorabilă premieră. În rolul principal, baritonul Dan Șerbac, a împlinit cele spuse de Constantin Pavel : „Așa am înțeles eu datoria unui cîntăreț, să disece un rol, să-l adîncească, să-i cunoască pînă în cele mai mici amănunte întreaga urzeală psihologică a personajului". Dan Șerbac a știut, nu numai să învingă dificultățile vocale ale unui rol redutabil, ci să fie un artist complet, să creeze un Ștefan cel Mare, cu prestigiul și însușirile proeminente ale acestuia. Ana Manciulea, ca Mama lui Gheorghieș, a impresionat prin ținuta modestă și demnă și prin frazarea expresivă. Traian Popescu, în Pîrcălabul Arbore, Titus Pauliuc în rolul Hanului tătar, Emil Gherman, ca fiu al hanului, au interpretat cu o vie participare rolurile respective, contribuind în însemnată măsură la reușita spectacolului. De asemenea, artiști care în alte opere dețin roluri principale, și-au adus contribuția prețioasă în noua premieră : Agneta Criza, Maria Mureșan, Ion Lazăr, Ștefan Popescu, Constantin Zaharia, Marius Triuculescu. Ostașul și Ostașul bătrîn, au fost interpretați de Virgil Dobîrtă și Mihai Șeptilici. Prezența copiilor-artiști a adus un deosebit farmec operei. Micii soliști : Sorin Hintea (Gheorghieș), Thomas Mauksch (Ștefănel), Ciprian Savu (Prîslea) și Călin Toadere (Balș), au primit îndrumările regizorului întocmai ca artiștii adevărați. Școala de muzică din Cluj a dat nu numai soliști, coriști, ci și un dirijor de cor, profesorul Simion Capătă, care a lucrat pentru opera *Ștejarul din Borzești,* ca și maestrul de cor al Operei Române, Emil Maxim.

Noua premieră *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu a fost prezentată pe scena clujeană ca o realizare complexă și impresionantă, o veritabilă reactualizare a istoriei noastre, din care se desprind idei de un profund umanitarism.

ENEA BORZA

„Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda la Galați

Cu un potențial solistic, în general de o remarcabilă calitate (întîlnim în special un apreciabil număr de tinere talente cu perspective artistice dintre cele mai frumoase) teatrul muzical din Galați afirmă nu mai puțin și o activitate de salutară conștiinciozitate profesională, o activitate dusă cu abnegație, cu devotament artistic. O dovadă concludentă : spectacolul *Pădurea vulturilor.* Montarea pornește de la versiunea refăcută de autori (compozitor T. Jarda., librețiști Corneliu Rusu și Pompiliu Gîlmeanu) versiune dezvoltată față de formula inițială din 1961 a lucrării. Sincer vorbind, nu știu totuși dacă această augmentare dramatico-muzicală redimensionează cu sens ascendent nivelul artistic al lucrării. În orice caz elaborarea muzicală trădează unele lungimi, unele inconsecvențe ca substanță artistică pe care o exprimare creatoare mai concentrată, mai concisă le-ar fi putut evita. Dar chiar și așa fiind, realizarea muzicală (sînt multe pagini de noblețe expresivă) rămîne oricum mult superioară, realizării artistice a libretului. Calitatea de generozitate etico-socială, viabilitatea contemporană a temei abordate rămîne un incontestabil merit. Dar un libret de operă presupune nu numai o problematică de robustețe spirituală ci în egală măsură și știința de conducere dramaturgică a faptelor. Ori libretul operei *Pădurea vulturilor,* dispune doar parțial de acest ultim atribut : lipsește o gradare judicioasă a tensiunii emoționale, un ritm dramatic consistent, elementul „polițist" înserat acțiunii, nu-și argumentează necesitatea, căci readucerea lui Gurău în finalul operei se întîmplă pe un fond dramatic pregătit pentru deznodămînt (armele partizanilor fuseseră descoperite, Neculai arestat, știam despre hotărîrea comuniștilor de a acționa, așa că „reînvierea" lui Gurău nu face decît să treneze desfășurarea logică a întîmplărilor, ca să nu mai adaug, că în postura de prizonier al partizanilor, rolul său de a-l împușca pe Costin apare naiv conceput ; oricine știe că în momentul în care faci prizonier pe cineva, prima obligație e să-l dezarmezi !)

Lucrarea ne oferă însă și unele momente bine realizate, cel mai impresionant rămînînd după părerea mea, fragmentul de la întoarcerea de pe front a lui Neculai, invalid și pînă la arestarea sa de către jandarmii ce descoperă în casa părintească armele ascunse de partizani. Firesc prin urmare ca această pagină de deosebită intensitate dramatică să constituie și secvența cea mai emoționantă a spectacolului gălățean, un spectacol în general însă bine și serios lucrat, un spectacol curat, îngrijit muzical. Regia lui A. I. Arbore imprimă montării o linie sobră, simplă (cu atît mai improprie și deci mai surprinzătoare mi-a apărut doza de speculație festivă, de artificial, injectată finalului).

Scenografia, aparținînd lui Benno Friedel, atestă o soluționare fără pretenții, dar totuși sugestivă, prin intermediul unui limbaj de inspirație folclorică. Impresiile cele mai bune lăsate de acest spectacol se leagă totuși de interpretarea dată partiturii de colectivul gălățean sub bagheta dirijorului Ury Schmidt.

Ca dominantă : multă onestitate, probitate profesională, toată lumea (soliști, cor, orchestră) se achită conștiincios de ceea ce-i rezervă partitura și nu se poate spune că uneori țesătura vocală nu este dintre cele mai dificile. Dar nimic neplăcut nu se întîmplă de vreme ce rolurile au fost încredințate unei echipe solistice dintre cele mai bune posibile (ca disponibilități vocale, ca muzicalitate, ca profesionism) ale teatrului gălățean.

Se impune totuși în mod deosebit interpretarea, impresionant de expresivă, a baritonului Dan Zancu, calitatea glasului, sensibilitatea artistică vorbind despre un tînăr cu perspective dintre cele mai frumoase. Dacă jocul scenic prezintă o oarecare rigiditate, în schimb pe plan muzical tenorul George Davidescu aduce contribuția unui glas cu frumoase posibilități dramatice. Interpretări de ținută, căldură expresivă, de asemenea la soprana Elena Patrichi, mezzosoprana Sanda Mărgărit, baritonul Nicu Urziceanu. În concluzie un spectacol la care se simte dorința tuturor pentru o cît mai deplină valorificare a disponibilităților artistice proprii, un spectacol oferit de colectivul gălățean cu o seriozitate profesională ce-i face cinste.

„Măiastra" de Ovidiu Manole la Timișoara

Cred că oricare dintre compozitorii noștri ar putea dori lucrărilor lor, o soartă asemănătoare cu a operei *Măiastra* de Ovidiu Manole. Mă refer la operativitatea cu care a fost adusă din sertarul autorului la luminile rampei, mă refer prin urmare la concursul artistic de care s-a bucurat din partea teatrului liriic timișorean. Într-adevăr, abia terminată lucrarea, că ediția 1971 a Festivalului „Timișoara muzicală" o și prezintă în primă audiție sub formă de concert ; cîteva luni mai tîrziu, opera este pusă apoi în lucru pentru a primi și versiunea de spectacol. Între timp compozitorul își revede lucrarea, încearcă să-i mai corecteze unele aspecte mult prea slab realizate în faza inițială, precum orchestrația și scriitura corală, aduce unele retușuri. Din păcate factorul ce-ar fi solicitat cel mai stringent îmbunătățirea, *libretul*, rămîne însă în continuare extrem de descoperit artistic. Sesizasem această acută carență încă de la interpretarea în concert a operei citind programul ; dar cu mult mai flagrantă mi-a apărut ea în condițiile montării scenice. De fapt, în general, punerea în scenă nu favorizează — cîtuși de puțin — formarea unor impresii bune în plus față de acele cîteva, îngăduite de prima audiție din primăvara trecută. Ce reținusem atunci ? În primul rînd ca merit principal al partiturii, o țesătură vocală ce dă glasurilor folosite, posibilitatea unei bune valorificări (compozitorul știe să scrie pentru vocea omenească). Recunoaștem deasemenea o cultivare în spiritul tradițional a principiului cantabilității și-n special în spiritul tradiției italiene. Cea mai pregnantă apare influența lui Puccini, dar nici Wagner nu este ocolit, pe ansamblu lucrarea indicînd un stil „eclectic" cu trimitere elocventă spre muzica europeană de gen din a doua jumătate a secolului 19 (se simte că lucrarea aparține unui discipol al marii tradiții de operă) stil din care nu va lipsi totuși nici elementul național de proveniență folclorică. Să nu fim totuși exagerat de pedanți !

Chiar dacă nu excelează ca personalitate, muzica lucrării prezintă totuși în bună parte o densitate expresivă, și nu mai puțin un grad accentuat de accesibilitate melodică. Semnele de viabilitate ale partiturii sînt însă mult reduse de cu totul inconsistenta realizare artistică a libretului semnat de Ion Brezeanu și Ion Drappel. Salutara idee de simbioză între legendă și contemporaneitate, eșuează într-o acțiune cît se poate de complicată, de greoaie. O lipsă supărătoare de claritate își spune în primul rînd cuvîntul în construirea situațiilor și a personajelor. Episodicul predomină ; gîndirea dramaturgică nu demonstrează pînă la urmă nici un fel de continuitate logică, tot mereu intervenind prin elemente neașteptate, care mai mult derutează, obosesc atenția, trenează deznodămîntul, decît stîrnesc interesul. Un mister fără sens domină înlănțuirea faptelor și nu mai puțin o inconsecvență în derularea lor : cînd se caută „cuibul de aur al păsării Măiastre", cînd te încurci într-o cît se poate de întortocheată intrigă amoroasă, cînd descoperi cu stupoare și abia în actul III, că în fond se desfășura și o muncă de a zmulge pămîntului taina unui nou zăcămînt, ș.a.m.d. În concluzie, mult prea slabă consolidare dramaturgică pentru un libret de operă. Ar fi deci mai mult decît bine venită refacerea lui.

Rezerve la fel de mari sau poate chiar și mai mari îmi determină apoi soluția scenografic regizorală a spectacolului. Cît se poate de nefericită, se dovedește de astă dată, (și într-un mod de-a dreptul surprinzător) ideea de a încredința coordonarea spectacolului unui regizor de teatru. De fapt nici n-aș putea spune că se simte în spectacol, mîna unui regizor — (fiecare compartiment acționează în mod individual servindu-și doar propriile-i interese, și nu o viziune organică de spectacol). Sînt momente cu rol evocator ce-ar fi solicitat participarea unui cor de culise ; altele ce-ar fi reclamat mai multă mișcare în scenă ; se preferă în schimb o imagine a corului cu precădere statică — și neapărat cît mai în fața scenei. Nici o preocupare nu există de altfel pentru a crea relația logică dintre planurile dramatice ale acțiunii și-atunci sigur că totul devine înghesuit, fără respirație, fără perspectivă. De pildă evoluția baletului din actul al II-lea aduce amestecat pe același plan, lumea reală, a sărbătorii populare, cu o lume a ficțiunii, a legendei (mă și intrigă o asemenea elementară greșeală la un coregraf de valoarea lui Alexandru Schneider). Cîte obiecții determină apoi la rîndul ei scenografia, și în acest caz dovedindu-se o lipsă flagrantă de unitate conceptuală, chiar și în folosirea materialelor de decor. Ni se propune de pildă o imagine aerată, vaporoasă, de munți, sugerată prin voaluri și în fața ei se plantează apoi o statuie ce frînge înariparea sugestiei ibzindu-te neplăcut printr-o senzație de corp solid, greu ; lumina proiectată în actul II anulează orice funcție scenografică a voalurilor, etc. Fără să mai insist asemenea diletantă, asemenea mediocră soluționare regizoralo-scenografică de spectacol, nu-mi amintesc să mai fi întîlnit. Sper totuși că nu a fost decît un accident și pentru

regizorul Ioan Taub şi pentru scenograful Grigore Gorduz. O îmbunătăţire a situaţiei existentă la premieră este în orice caz şi posibilă şi necesară. Cu atît mai mult cu cît interpretarea strict muzicală se situează la un nivel remarcabil. Distribuţia reuneşte cîteva impresionante valori solistice : soprana Elena Duma, mezzosoprana Iulia Ivanov, (două tinere talente cu glasuri de o rară calitate) baritonul Emil Rotundu.

Aş putea reproşa distribuţiei în general că deşi a îmbrăcat costumul secolului 20 continuă să se menţină ca linie, ca mişcare scenică tot în limitele secolului 19. Dar cum să mai ridic asemenea pretenţii cînd nu s-au rezolvat pentru spectacole probleme mai importante şi chiar elementare. Ce-i drept, interpretarea oferită partiturii sub bagheta dirijorului Nicolae Boboc s-a impus prin expresivitate, muzicalitate, seriozitate profesională. Dar pentru a ajunge doar la această concluzie nu era nevoie de o muncă de montare a lucrării ; ajungea versiunea sub formă de concert.

TEODORA ALBESCU

„Nunta în Carpaţi" de Paul Constantinescu la Opera Română din Bucureşti

Prezenţa în rîndul balerinilor Operei bucureştene a maestrei Floria Capsali, împreună cu apropiatul colaborator Mitiţă Dumitrescu, a însemnat un eveniment memorabil pentru fiecare membru al acestui colectiv şi o condiţie a satisfacţiilor estetice de care s-au bucurat recent spectatorii. Floria Capsali a pus în scenă în această stagiune baletul pe care, în urmă cu peste 30 de ani, îl concepuse pe vechea scenă a Operei Române din Bucureşti ; *Nunta în Carpaţi* de Paul Constantinescu.

După insuccesul încercat în stagiunea anterioară în realizarea baletului de către alţi creatori, este salutară invitarea acestui adevărat specialist. Căci Floria Capsali este cea care, în vara anului 1928 — alături de folcloristul Constantin Brăiloiu, muzicologul George Breazul, sociologul Dimitrie Gusti şi sculptorul Mac Constantinescu — a întreprins o călătorie de studii în comuna Fundul Moldovei din Bucovina, culegînd acel material muzical ce a fost apoi studiat şi folosit de compozitorul Paul Constantinescu în vederea realizării unui balet cu care ţara noastră ar fi trebuit să participe la Expoziţia internaţională din anul 1939 de la New York.

Din discuţia avută cu aceşti înaintaşi ai dansului clasic de la noi, am aflat că Floria Capsali — autoare a scenariului — secondată şi atunci de Mitiţă Dumitrescu, a fost consultată de compozitor de la prima versiune iniţială, intitulată *O nuntă în Fundul Moldovei*. Poate, întrucîteva şi la sugestia lor, maestrul Paul Constantinescu a dat baletului o arie mai cuprinzătoare în zugrăvirea obiceiurilor acestui eveniment din viaţa satului românesc, prin adăugarea unor teme muzicale din Oaş, Oltenia, Muntenia sau Banat, ducînd în cele din urmă la versiunea finală a *Nunţii în Carpaţi*. Alături de scenograful Mac Constantinescu, Floria Capsali a creat atunci versiunea scenică în acelaşi spirit al largheţei zonale, apelînd la mişcările dansurilor diferitelor regiuni. Premiera a avut loc la 5 mai 1939, sub bagheta dirijorului George Georgescu, foarte curînd după ce muzica lui Paul Constantinescu fusese distinsă cu premiul pentru compoziţie „George Enescu" pe anul 1938. Tot Floria Capsali a fost în acel spectacol interpreta rolului principal (Mireasa), alături de Oleg Danovski (Mirele) şi Mitiţă Dumitrescu (Flăcăul trist), în regia semnată de Panait V. Cotescu.

Revenirea Floriei Capsali în rîndul primului colectiv coregrafic a fost cu atît mai preţioasă, cu cît maestra aducea cu sine experienţa nu numai a montărilor realizate pe scenele mai multor teatre şi a operei bucureştene — în calitate de prim balerină, profesoară şi coregraf — regizor, creatoare a baletelor *Demoasela Măriuţa* de M. Jora, *Priculiciul* de Z. Vancea, *Carnavalul* de Schumann, *Cutia cu jucării* de Debussy etc — dar şi a realizărilor obţinute cu valoroasa formaţie de dansuri populare din ţara noastră care este Ansamblul C.C.S., unde, neîntrerupt, de-a lungul a peste 20 de ani, a dat viaţă multor suite de dans românesc ca *Rapsodia* de George Enescu, *Cînd strugurii se coc* de M. Jora, *Sărbătoarea primăverii* de Florin Comişel sau în alte lucrări semnate de Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Mihail Andricu, Viorel Doboş etc.

Aşa cum era şi de aşteptat, baletul lui Paul Constantinescu a căpătat o autentică reprezentare, lucru dovedit la premieră, de la armonia şi frumuseţea sa de ansamblu şi pînă la cele mai delicate detalii. Atmosfera luminoasă, de optimism şi energie latentă sau desfăşurată, specifică localnicilor zonelor întruchipate în alegoria coregrafică, răzbeşte din orice amănunt al coregrafiei, precum şi al scenografiei, ce serveşte de altfel ideal sensurile intenţionate de regizorii coregrafi. Căci Floria Capsali şi Mitiţă Dumitrescu au imaginat acţiunea şi au conceput mişcările dansului eliberate de detalizări inutile în costumaţie, solicitînd o uşoară simplificare a liniilor, capabilă să omogenizeze diferitele particularităţi zonale ale costumului popular, lucru ce a fost înţeles şi realizat de pictorul scenograf Roland Laub.

Din înlănţuirea cuceritoare a celor 13 momente principale ale muzicii şi scenariului — : *Jocul zestrei, Alaiul* (sosirea nuntaşilor şi primirea mirilor), *Dansul ploştilor, Jocul voinicesc, Nunească* (dansul de ocolire întreită a mesei), *Hora miresei, Jocul de doi* (al miresei cu flăcăul ce o iubise), *Schimbarea maramei, Jocul cumetrelor, Ca la Brează, Taci, mireasă nu mai plînge, Dansul mirilor* şi *Dansul final* de ansamblu — rezul'ă o suită muzical coregrafică unitară, montarea de faţă apărînd ca un tablou impresionant al datinilor româneşti de nuntă, străbătut de filonul poetic al obiceiurilor populare, de încrederea în viitorul mirilor şi de bucuria generală pentru viaţa tinerilor căsătoriţi. Reprezentaţia — presărată de altfel şi cu un iz idilic, cu momente de reverie sau de simplă solemnitate ţărănească — a reţinut însă prin ceea ce are viu şi dinamic. Coregrafia a înfrumuseţat limitele autenticităţii dansului popular, supunîndu-l în mică parte convenţiilor tra-

diționale, dar adăugîndu-i un plus de expresie. Aceste intenții ale coregrafilor sau fost servite de cuplul balerinilor principali ; Valentina Massini și Petre Ciortea. Mai puțin însă au fost înțelese de cuplul secund — sora miresei și flăcăul trist — înfățișat de Luminița Dumitrescu și Mihai Ciortea, precum și de ansamblul dansatorilor, care, spre deosebire de fete, s-au păstrat încă departe de linia coregrafică concepută și de vigoarea dansurilor interpretate.

Cuplarea acestei premiere cu un spectacol aflat mai de mult în repertoriul colectivului de balet — *Domnișoara Nastasia* de Cornel Trăilescu — oferă un contrast viu între acțiunile lor, între stilurile muzicale abordate, precum și între coregrafiile ce se desfășoară. Un contrast deajuns de dur pentru a suscita comentarii, unele dintre ele în favoarea alcătuirii unei seri mai omogene din punct de vedere muzical și coregrafic, și pentru care stau la dispoziție imagini apropiate din creația românească de balet cum sînt *„Demoasela Mărioța, Curtea veche* sau *La piață* de M. Jora, *Priculiciul* de Z. Vancea sau chiar opera comică a lui Paul Constantinescu *O noapte furtunoasă.*

Se cuvine a fi remarcat aportul valoros adus în această reprezentație de orchestra primei noastre scene lirice care, condusă de dirijorul Cornel Trăilescu a realizat momentele de lirism, tensiune dramatică sau de dinamism exuberant ale celor două partituri cu maximă capacitate tehnică și expresivă.

ȘTEFAN BONEA

Stagiunea lirică TV: Operele „Alexandru Lăpușneanu" și „Marin Pescarul"

Realizatorii stagiunii lirice TV sînt consecvenți în dorința de a parcurge pagini de operă românească, de a face din filmele lor filme-document despre trepte din istoria teatrului liric românesc. Astfel, s-au aplecat asupra celei mai importante lucrări a lui Zirra, și anume drama istorico-psihologică *„Alexandru Lăpușneanu"*. Scrisă acum patru decenii, opera lui Zirra rămîne și astăzi, așa cum spunea Mihail Jora, „o operă bună..., o lucrare dramatică românească de înaltă ținută, în care elementul popular nu este scop, ci un mijloc de expresie muzicală în teatru... „Muzica, deși este vizibil încărcată de un dramatism puccinian, are expresivitate, este echilibrată, sobră, folosește un modalism rafinat, o armonie excelent tensionată. Se structurează după situații, conflicte. Poate în actul al doilea mai static, să se simtă o oarecare monotonie, o lipsă a contrastelor, dar în general monologurile (cel al lui Lăpușneanu, din actul 1), corurile, ariile (aria Ruxandrei), comentariile orchestrei sînt împletite strălucit, dezvăluiesc o tehnică componistică evoluată, care peste timp, după cum vedem, stîrnește interes. Zirra creează figura lui Lăpușneanu, influențat parcă de Boris Godunov, în linii dure, aspre. Il arată singur, frămîntat de gînduri, nehotărît, apoi violent. Pe boieri îi plasează în această atmosferă încordată, vorbele lor, picurînd prin fățărnicie o și mai apăsătoare tensiune. În adaptarea pentru micul ecran, semnată de *Constanța Angelescu-Drobotă, și Al. I. Arbore,* s-a pornit de la constituirea tablourilor de epocă, s-a urmărit gradat evoluția psihologică a personajelor. Au folosit două simboluri-imagine : motivul „torței", motivul „capul de bour" pe care semnificativ le împletesc, le aduc în lumini diferite, le contrapunctează cu desfășurarea ; o lumînare, două, una singură pîlpîind trist, apoi numărul se mărește... și „capul de bour" deasupra tronului ; un domnitor își apără tronul, dar este singur între o lume de minciună și mulțimea de oameni simpli, pe care se străduie dar nu izbutește să o înțeleagă. Actul al doilea, scena „măscăriciului" într-un rol inedit Gheorghe Crăsnaru schimbîndu-ne întrucîtva, printr-un joc original, imaginea cu care ne-am obișnuit despre bufoni — ni s-a părut inspirat conturată. Un alt moment remarcabil : finalul, Lăpușneanu, murind singur, părăsit, trădat, în timp ce ni se sugerează puterea mulțimii — cei din afara palatului — care parcă ar căpăta forță, amploare, și-ar uni și mai mult glasurile.

Adaptarea televiziunii are certe calități. Reușește să concentreze, să dea telespectatorului o imagine clară despre Lăpușneanu, despre epoca lui. Marta Kessler, Ion Stoian, Gheorghe Crăsnaru — crează roluri de referință. Din punct de vedere vocal cuplul Mugur Bogdan — Mariana Stoica (Alexandru Lăpușneanu, Ruxandra) este cît se poate de bine ales. Tot jocul lor, însă, — mai vizibil la Mugur Bogdan, — este teatral, înghețat. Se mizează pe gest, pe patetica mîinilor, pe mișcările bruște ale corpului ; mimica feței, ochii însă, sînt imobili, neexpresivi. Poate că dacă regia ar fi insistat asupra naturaleții actorului, asupra unui joc mai firesc, mai modern, spectacolul ar fi cîștigat fluență.

Apoi, o altă remarcă — stîngăcia aparatului de filmat ; nu o dată, imaginea părea statică, săracă, lipsită de abilitate ; rămînea parcă înghețată, urmărind tabloul și nu mișcarea, cadrul și nu clocotul lui.

Opera lui Zirra, „Alexandru Lăpușneanu" este acum un spectacol liric al televiziunii. Cu toate scăderile unui joc teatral, cu toate inabilitățile unor filmări, rămîne o peliculă de interes, un document.

Cea de-a doua operă, de curînd oferită în premieră de către stagiunea lirică TV, a fost „Marin Pescarul", de Marțian Negrea. Compozitorul tocmai ni se destăinuia că a pus mult suflet la vremea elaborării, pentru această partitură. A lucrat intens la libret — după nuvela „Păcat boieresc" de Mihail Sadoveanu, a căutat folclor autentic pentru partitura muzicală. Și această lucrare pe micul ecran, în adaptarea semnată de *Florica Gheorghescu* și *Marianti Banu,* — cîștigă în conciziune. De la bun început, descrierea iarmarocului, cu lumea lui colorată, pestriță, are ritm. Partitura corală ce se țese, ondulînd inflexiuni populare, te încîntă ; Linia orchestrală (interpreți Corul și orchestra de studio a Radio-

televiziunii, dirijori : Carol Litvin, Constantin Bobescu este deosebit de plasitică. Petrecerea de la cîrciumă de asemenea, are multă vervă. Adaptarea a subliniat nu numai treptele conflictului, ci și drama sufletească a fiecărui personaj, a insistat asupra portretizării, a dezvăluit clar coordonatele fiecărui erou. Interpreții : Vasile Moldoveanu, (Boierul), — într-o certă evoluție, joc nuanțat, fără patetisme ; Maria Stătinaru — sigură pe partitura vocală, o participare afectivă, cu sensibilitate (amintim duetul Chiva-Boierul), poate nu atît de potrivită ca fizionomie pentru rolul Chivei, apoi Mircea Ștefănescu, Mircea Bezetti, Marcel Angelescu — aduc fiecare o experiență scenică, o notă firească în desfășurare.

Se impune însă creația lui Octav Enigărescu în rolul lui Marin Pescarul. Toată drama omului simplu, fără putință de apărare în fața nedreptății, tot zbuciumul pescarului sărac, care-și apără doar cinstea și sufletul, tot clocotul lui și izbucnirea de ură sînt gradate de către Octav Enigărescu, cu o mare înțelegere, cu o forță de stăpînire și redare a fiecărui amănunt, a fiecărui gest. De la scena „Iarmaroculuiˮ la scena „răzbunăriiˮ, regia urmărește, fără stufozități, drama lui Marin Pescarul. Cîteva imagini descriptiviste luate din Delta Dunării, poate sînt puțin exagerate. În rest, linia simplă este cel mai firesc folosită. Avem și o notă critică pentru scenografie : prea încărcată, cu prea multe elemente decorative, mult depărtată de real, dar și de simbol.

„Marin Pescarulˮ rămîne, pentru filmoteca muzicală a televiziunii, la fel ca și „Alexandru Lăpușneanuˮ, o indiscutabilă realizare.

Știm că există în atenția realizatorilor stagiunii lirice TV abordarea operelor „Pană Lesnea Rusalimˮ de Paul Constantinescu, „Horiaˮ, „Năpastaˮ de Sabin Drăgoi, apoi din repertoriul universal „Pimpinoneˮ de Teleman... Un program elocvent. Am sugera preocuparea pentru o linie modernă a spectacolului de operă. Se beneficiază de aparatul de filmat, de cadrele cele mai variate. Se pot alege, ca interpreți cîntăreți-actori, nu numai cîntăreți de recitativă. Într-un cuvînt, fiecare spectacol liric TV poate fi exemplar pentru spectacolul modern de operă, spre care se îndreaptă gîndurile muzicienilor, melomanilor, a acelui spectacol fluent, coerent, care să nu aibă deloc încărcături vetuste.

SMARANDA OȚEANU

Muzică veche din țara noastră

Cvintetul *Concertino* alcătuit din Adrian Semo (vioară), Otto Georges Roth (violă), Virgil Frâncu (flaut), Tiberiu Ungureanu (violoncel) și Nicolae Licareț (clavecin) a prezentat, în primă audiție, împreună cu tenorul Florin Diaconescu, o serie de dansuri de Daniel Speer din *Povestirea muzicală turcească despre Till Buhoglindă.*

Muzicianul german Daniel Speer a trăit între 1636—1707. Așa cum rezultă din cercetările muzicologului Octavian-Lazăr Cosma, care a publicat un documentat studiu în *Muzica* no. 2 din 1971, Speer a fost în slujba domnitorului moldovean Gheorghe Ștefan, în cea de a doua domnie a acestuia (1653—1658). El a cunoscut și studiat cu pasiune datinile popoarelor din această parte a sud-estului european, dînd la iveală lucrarea cu titlul menționat, o povestire cu caracter muzical-coregrafic cuprinzînd 41 dansuri. Alături de Cvintetul instrumental se recurge și la un povestitor, (solo de tenor) care narează cele întîmplate, acesta însoțind acțiunea.

Am urmărit cu acest prilej, nu mai puțin de 22 dansuri. După o lungă *Intrada* au urmat o suită de Dansuri căzăcești, ungare, poloneze, valahe, moscovite și chiar un dans grecesc, aranjate cu păstrarea unei alternanțe de repede și lent — pentru crearea contrastelor necesare, de mișcare. Toate, de o bogată melodicitate, armonizate simplu și plăcut.

Am apreciat cvintetul „Concertinoˮ care își conturează tot mai precis potențele-i interpretative. A cîntat cu activă participare, cu puritate intonațională și rigoare ritmică. Deasemenea, vocea atît de frumos timbrată, de clară și intensă a tînărului tenor Florin Diaconescu, care a împlinit rolul de comentator al acestei muzici de balet. Am putut recunoaște caracterele naționale ale diferitelor dansuri (cele valahe aveau atribute, bine precizate, de jocuri românești). Daniel Speer — așa cum a arătat O. L. Cosma citîndu-l însuși pe compozitor — „Nu a adăogat *pro forma* indicativul național. Nu. Autorul în persoană a participat la sărbătorile, petrecerile, manifestările muzicaleˮ. Ele au fost armonizate colorat, simplu, de un diatonism perfect. Trebuie să spunem însă că erau scrise toate în aceeași tonalitate și aduse cam la același numitor comun ce purta pecetea personalității lui Daniel Speer... În tot cazul, a fost o interesantă luare de contact cu o cultură muzicală despre a cărei existență, pe meleagurile noastre, la acea epocă, (veacul XVI-lea) se cunoștea prea puțin sau de loc.

În aceeași seară o formație de muzică veche condusă de Ludovic Bacs a prezentat creația unor compozitori ca Valentin Greff Bakfart născut în 1507 la Brașov și Gabriel Reilich care a trăit între 1660—1667 la Sibiu. Activitatea lor este într-adevăr demnă de luat în seamă, nu ca un simplu document de arhivă ci ca avînd o valoare intrinsecă.

Bakfart a fost un lutist celebru al epocii. *Ricercari, Fanteziile* sale sînt de cea mai bună factură, menționate ca atare și de Hugo Riemann în dicționarul său.

Fantezia ascultată s-a distins prin polifonia sa aerată, redată cu multă claritate de către grupul instrumentiștilor care, sub conducerea lui Ludovic Bacs, ne-au restituit și acea atmosferă vetustă datorită în bună parte și instrumentelor vechi folosite (lăută, viola da gamba precum și o întreagă familie de flaute). Interesante au fost și cele cîteva *Lieduri* pe care soprana Georgeta Popa-Stoleru le-a cîntat cu o voce limpede, frumos stilizată, acompaniată discret de aceeași formație, fără însă să putem afirma că profilul cîntecelor ne-a apărut suficient de individualizat.

Autenticitatea stilului popular avea să fie învederată de *Suita de dansuri* din *Codex Caioni.* Minuna-

tul cărturar de origine română care a trăit în veacul XVII-lea s-a priceput să noteze cu mult discernămînt o seamă de cîntece şi dansuri de epocă în care folclorul nostru este uşor de recunoscut. S-au făcut astfel bine simţite, în interpretare, anumite întorsături melodice şi ritmuri viguroase specifice cîntecului românesc.

Se cade elogiată munca artistică a complexului muzician care este Ludovic Bacs — dirijor şi instrumentist de talent deosebit, totodată cercetător asiduu în ale muzicologiei şi animator valoros al vieţii noastre muzicale, ale cărui realizări sînt egalate de modestia, de discreţia sa exemplară. Îi revine meritul, între altele, de a fi polarizat în jurul său o seamă de tineri instrumentişti — o formaţie întreagă de muzică veche — care lucrează ca şi conducătorul lor cu pasiune şi dăruire, din simpla dragoste pentru artă.

„Simfonii" de Liviu Glodeanu în primă audiţie

Conducînd Filarmonica „George Enescu", dirijorul Paul Popescu a prezentat în primă audiţie *Simfonii* pentru instrumente de suflat de Liviu Glodeanu. Preocupat de sonorităţile acestor instrumente, a scris „o muzică ţesută din liniile severe, simple, fruste, ale suflătorilor". Este o afirmare a compozitorului care s-ar cere, credem, particularizată la anumite sonorităţi ale instrumentelor de suflat şi nu extinsă în bloc asupra acestora. Sîntem de acord însă cu calificarea sa de „sonorităţi fruste". (Frust, dela italienescul *frusto* — uzat — reprezintă, în sens figurat, ceva lipsit de fineţe). Pentrucă Liviu Glodeanu a adus în joc, într-adevăr, sonorităţi deseori foarte aspre, dure, în special la alămuri. Compozitorul mai lămureşte în programul de sală că denumind lucrarea „Simfonii" a avut în vedere sensul etimologic iniţial al cuvîntului: „lucrări muzicale destinate a fi interpretate de un ansamblu de instrumentişti", fără structurări proprii simfoniei.

Cum s-a prezentat această primă audiţie?

Grupuri întregi de instrumente expun diferite fraze şi idei muzicale, melodii ce se desfăşoară simultan, realizînd ample suprafeţe sonore, plane polifonice, ca şi poliritmii, într-o complexitate ce dă impresia unor uriaşe forţe de desfăşurare, în permanentă mişcare şi schimbare.

Compozitorul nu a vizat la nici un descriptivism dar subliniem prezenţa unor ritmuri de jocuri sacadate, româneşti, cît şi a anumitor sonorităţi ca de bucium ori de fluieraşi care îşi fac loc spre final.

Vom arăta că lucrarea a fost redată aproape tot timpul la maximum de intensitate sonoră şi că nu am putut desluşi — cel puţin la o primă audiţie — momente statice, calme, de relaxare care, aducînd contrastul necesar, i-ar fi dat incontestabil mai mult relief. Părerea noastră este că această compoziţie îl exprimă foarte bine pe autor: e riguroasă şi robustă, concisă, nu lipsită de unele asprimi, şi durităţi. Totul este, neîndoios, foarte bine socotit, cumpănit, combinat, organizat. Avem convingerea însă că între frumuseţea înlănţuirilor şi combinaţiilor de pe portativ şi imaginile muzicale, generate de acestea cînd sînt transpuse în valori sonore, există o oarecare diferenţă...

Liviu Glodeanu, care a eliminat deliberat coardele şi percuţia pare să creadă că a realizat un tur de forţă şi că acestea i-ar fi ocazionat anumite „artificii" de colorit, pe care am înţeles că le-a repudiat *de plano*. Asemenea „artificii", să fie sigur că ar fi fost binevenite. În mîna sa expertă puteau realmente atenua durităţile, asprimile care au apărut exacerbate, la alămuri, pînă la puternice stridenţe.

Dirijorului Paul Popescu, precum şi suflătorilor Filarmonicii le revine meritul de a fi depus mult sîrg, organizînd prezentarea în bune condiţiuni a unei lucrări de mare exigenţă care a suscitat interes.

Am urmărit apoi Concertul pentru violoncel şi orchestră de Schumann. Solista, Karine Gheorghian (U.R.S.S.) a vădit, în primul rînd, excelenta şcoală la care s-a format, aceea a lui Mstislav Rostropovici. Sunetul său în registrul grav a apărut cald, frumos colorat mergînd, deasemenea, cu eleganţă şi fără nici o dificultate şi în acut. Sunetele pianissimo au fost redate la maximum de fineţe, totuşi audibile. Ne-a impresionat în mod deosebit supleţea şi flexibilitatea cu care mînuia arcuşul. Frazarea sa a fost îngrijită iar interpretarea concertului avînd toate atributele bunei arte, a fost de un romantism sobru.

Sarabanda de Bach pentru violoncel solo, oferită în supliment, a fost prezentată ireproşabil ca intonaţie şi în stilul cerut.

Paul Popescu, dinamic, precis, fără efecte exterioare, a condus lungul program de concert (din care au mai făcut parte, uvertura *Manfred* de Schumann şi *Simfonia a II-a* de Honegger) cu seriozitatea ce defineşte realizările sale dirijorale.

J. V. PANDELESCU

Monteverdi: „Încoronarea Poppeei"

Iniţiativa Radioteleviziunii de a prezenta în concert public opera lui Monteverdi: *Incoronarea Poppeei* constituie — mai mult decît încă una din încercările de îmbogăţire a repertoriului concertelor simfonice pe seama creaţiei de operă — un adevărat act de cultură. Căci Claudio Monteverdi a jucat un rol determinant, epocal, în istoria operei, într-un moment în care genul se afla la începuturile sale. Se ştie că, după ce corifeii „Cameratei florentine" — Jacopo Peri şi Giulio Caccini — au creat primele opere, *Dafne* (1594) şi *Euridice* (1600), Monteverdi a introdus în 1607, odată cu opera sa *Orfeo*, prima reformă a genului abia chemat la viaţă: cîntul monodic este eliberat de servitutea urmării în detaliu a accente-

lor frazei şi ale cuvîntului, expresia melodică apare îmbogăţită, recurgîndu-se la noi mijloace pentru colorarea şi diferenţierea imaginii sonore, totul devine subordonat exigenţelor situaţiei dramatice.

Orfeo n-a constituit, totuşi, decît un început. Culminaţia creaţiei monteverdiene avea să fie atinsă cu 35 de ani mai tîrziu, în 1642, cînd maestrul necontestat al noii „dramma per musica" dă la iveală *L'incoronazione di Poppea,* capodoperă devenită ulterior model pentru întreaga activitate creatoare a aşa-numitei „şcoli veneţiene". Pornind de la libretul scris de avocatul veneţian Giovanni Francesco Busenello după faptele istorice relatate în volumele XIII şi XIV ale *Analelor* lui Tacitus, Monteverdi a realizat odată cu *Încoronarea Poppeei* prima operă cu subiect istoric. Acţiunea are în centrul ei pe împăratul roman Nero şi pe curtezana nobilă Poppea Sabina, evocînd împrejurările în care aceasta din urmă reuşeşte să înlăture toate piedicile puse în calea ţelului ei final : căsătoria cu Nero şi încoronarea ca împărăteasă a Romanilor. Pentru redarea muzicală a acestei acţiuni dramatice, Monteverdi a recurs la o rafinată portretizare a principalilor săi eroi : Nero, de pildă, este înfăţişat ca o fire brutală, nemiloasă, în diferite scene, dar mai ales în aceea a întîlnirii cu filozoful Seneca, în care respinge net orice sfat moderator al bătrînului său dascăl, pentru ca — la aflarea morţii lui Seneca — să izbucnească într-un şir de vocalize, semn al satisfacţiei sale pline de cinism. Din punctul de vedere al structurilor muzicale utilizate, Monteverdi pune accentul pe recitative, urmate de „ariosi" în formă strofică sau de duete, adeseori construite în manieră de *canon* sau de *passacaglia,* totul fiind pus, cu o uimitoare îndrăzneală, în slujba expresiei dramatice. Pilduitoare, în acest sens, este impresionanta scenă a morţii lui Seneca, în care corul discipolilor filozofului îşi uneşte vocile pentru a încerca să-l înduplece pe acesta să nu dea urmare poruncii împăratului de a-şi curma zilele.

Principalul merit în realizarea proiectului de prezentare a acestei lucrări, care a deschis genului operei noi perspective, revine dirijorului Ludovic Baci, autorul versiunii orchestrale interpretate la concert. După cum este îndeobşte cunoscut, rolul orchestrei apare notat în partitura originală — rătăcită timp de peste 200 de ani şi găsită abia în 1888 — doar sub forma unui sistem, ceea ce a dus în deceniile din urmă la diferite încercări de reconstituire. În varianta originală a lui Ludovic Baci, o seamă de instrumente uzuale ale orchestrei simfonice moderne (corzi, alămuri) sînt împletite cu instrumente de epocă (viola da gamba, blockflöten), cărora li se adaugă orga, clavecinul şi harpa. Nu putem desigur cunoaşte cu certitudine care a fost intenţia lui Monteverdi în privinţa orchestrei, dar ceea ce ne-a propus Ludovic Baci ni s-a părut întru totul plauzibil ca dozare de sonorităţi şi ca rezultat final al îmbinării instrumentelor cu corul şi cu vocile soliştilor. Este, în orice caz, o realizare care-i face cinste modestului, dar atît de întreprinzătorului dirijor al Orchestrei de studio a Radioteleviziunii.

Despre cîntăreţii care şi-au unit eforturile pentru a întruchipa personajele operei putem consemna aci, aproape fără excepţie, aprecieri elogioase. Au fost, în general, artişti tineri, în curs de afirmare, ceea ce ne bucură cu atît mai mult, deoarece dovedeşte disponibilitatea lor pentru stiluri din cele mai variate : Florin Diaconescu (Nero), Horiana Brănişteanu (Poppea), Dan Muşetescu (Seneca), Maria Slătinaru (Ottavia), Georgeta Popa-Stoleru (Drusilia), Virginia Manu (Amor). Lor li s-au alăturat experimentaţii cîntăreţi Martha Kessler (Arnalta) şi Ion Stoian (Lucano). Mai puţin ne-a satisfăcut Nicolae Constantinescu, insuficient de expresiv şi de convingător în rolul de bariton dramatic al lui Ottone, soţul înşelat al Poppeei. O contribuţie valoroasă a fost adusă de corul Radioteleviziunii (dirijor Aurel Grigoraş), mereu prezent în manifestările de o mare varietate stilistică ale instituţiei şi întotdeauna pregătit pentru a face faţă exigenţelor.

EDGAR ELIAN

Program Bach la Radioteleviziune

Perenitatea artei lui Bach este impresionantă. Muzicienii, publicul sînt atraşi cu putere de muzica prestigiosului „maestru al maeştrilor". Cînd în program mai figurează şi orga, atunci succesul de sală e cel mai mare. Am putut constata acestea odată mai mult cu prilejul Concertului Bach dat de orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, sub conducerea lui Emanuel Elenescu.

Originalul *Concert brandemburgic No. 3, în sol major,* compus numai din două *Allegro*-uri, legate între ele printr-o măsură *Adagio,* a fost redat cu o atenţie permanentă pentru realizarea unui climat artistic specific muzicii de cameră. S-a cîntat într-un tempo viu, dar aproape permanent în piano. Şi dacă în acest concert nu există opoziţii sau dialoguri între un grup *concertino* şi *ripieno,* în schimb, dirijorul a ridicat pe prim plan cînd sonorităţile violinelor, cînd ale celorlalte partide de coarde, creînd pe de altă parte creşteri şi potoliri de intensitate foarte expresive. Chiar dacă acestea sînt contestate de puriştii stilului interpretativ Bach care cer ca muzica să fie lăsată să curgă nesilit, fără intervenţii de ordinul nuanţelor dinamice, noi mărturisim că am gustat interpretarea dată de Emanuel Elenescu, cu deosebire în ceea ce priveşte cîntul ponderat, în piano şi contrastele de intensitate pe care le realiza. În cel de al patrulea *Concert brandemburgic* am apreciat şi grupul *concertino* alcătuit din violonistul Igor Turjanschi, flautiştii Ionel Năstase şi Ion Caţianis. S-a susţinut că această lucrare ar putea trece drept un concert pentru vioară şi orchestră, întrucît vioara solo este scoasă, uneori, în evidenţă, avînd şi pasaje care reclamă trăsături de virtuozitate. Noi nu sîntem de această părere, întrucît dacă aceste momente solistice există, cu deosebire în prima parte a Concertului, în partea a doua, flauţii sînt cei care au un rol precumpănitor. De altfel, flautiştii s-au şi întrebuinţat cu mai multă dăruire cîntînd curat şi realizînd un paralelism armonic pe care l-am urmărit cu mult interes. *Fuga concertantă* din *Presto* final,

cu acel *crescendo* la care a participat toată orchestra, a constituit punctul de vîrf al concertului, fiind bine pusă la punct. Dirijorul Elenescu i-a imprimat un caracter energic şi decis.

Am urmărit şi *Concertele în la major* şi *fa minor pentru pian şi orchestră* de Bach — funcţia solistică sau obligată a pianului fiind împlinită de data aceasta de orgă. Horst Gehan este un organist deosebit, care s-a afirmat şi se afirmă cu succes nu numai ca atare dar şi ca dirijor de cor şi de orchestră de cameră. În momentele sale libere este şi compozitor. Referindu-ne la concertele pentru pian de Bach noi cunoaştem o transcriere la orgă, a *Concertului pentru pian în re minor*, realizată de Bach însuşi. Transcrierea dela pian la orgă a celor două concerte audiate ridică probleme multiple şi nu credem că ele au fost soluţionate cu totul satisfăcător. De aici impresia de cercetare, de dibuire, pe care ne-a lăsat-o cîntul la orgă, în seara de concert. Aceasta nu însemnează însă că ideia trebuie părăsită. Credem că o asemenea muncă artistică solicită multă migală, multe încercări şi confruntări. Discuţia va putea fi reluată abia după aceea.

Spectacolele Ansamblului folcloric de Stat al R. P. Ungare

În cadrul manifestărilor de prietenie frăţească dintre poporul român şi poporul ungar, Ansamblul Folcloric de Stat al R. P. Ungare a dat mai multe spectacole în ţara noastră înfăţişîndu-ne cu multă strălucire unele aspecte semnificative ale cîntecului şi jocului popular ungar.

Ansamblul fiinţează de peste două decenii, timp în care a cucerit aprecieri deosebit de elogioase atît în patrie cît şi peste hotare, în cele 27 ţări pe care le-a vizitat.

Cîntecul popular ungar are caracteristici care îl fac uşor de recunoscut. Este monodic prin excelenţă, curba sa melodică desfăşurîndu-se adesea sub forma unei melopee nostalgice, în tonalitate minoră. Alte cîntece au o ritmică focoasă, sincopată şi ornamentări specifice. Ele au fost executate de corul mixt şi orchestra de coarde. Cîntecele maghiare de Csenki au apărut armonizate pe două şi trei voci. Uneori se realiza o plăcută polifonie. Cîntecele de seară lente, interpretate la unison de către corul fetelor acompaniate de orchestră au avut o notă de duioşie, au creat atmosferă. Intrarea flăcăilor a adus o animaţie deosebită. Apoi orchestra a executat repezile ceardaşuri pătrunse de o tumultoasă viaţă, cînd concert-maestrul Berki Laszlo a cîntat în autenticul stil virtuoz al violoniştilor populari.

Cîntecul scris de Nemeth-Csámpay, în *Memoria lui Bihari*, lăutar ungar vestit pentru măiestria sa (1769—1827), a constituit un exemplu de ritmică vijelioasă dar foarte precisă şi totodată de cîntec liric de răscolitoare nostalgie în care vioara concert-maestrului amintit şi ţambalul şi-au împărţit rolurile de virtuozitate.

Melodie din Sic de Gulyás, un *Cîntec de nuntă* de Behar au prilejuit afirmarea deosebit de pozitivă a orchestrei alcătuită îndeosebi din instrumente de coarde dirijată de D. Bárdos Tamás.

Corul mixt, cuprinzînd cîteva zeci de cîntăreţi, a apărut o formaţie foarte disciplinată, bine închegată, care a cîntat nuanţînd îngrijit, sub conducerea maestrului Pászti Miklos, alcătuind totodată fondul muzical pe care s-au desfăşurat deseori dansurile.

Dansurile, de o vitalitate deosebită, au fost executate în tradiţionale costume populare ornamentate frumos dar cu o anumită sobrietate pe care am apreciat-o mult. În „Dansul cu sticla" fetele au înfăţişat pe lîngă aspectele coregrafiei populare specifice şi o reală măiestrie căci nu a fost puţin lucru executarea unui joc, fie el şi mai lent, cu păstrarea în echilibru, pe cap, a unei carafe pline. „Dansul ciobănesc" a constituit la rîndu-i o afirmare a energiei şi robusteţii flăcăilor, în tipicele lor costume, cu dulămi împodobite cu găitane, pălării cu boruri largi şi cizme. S-au distins soliştii Sajti Sándor, Arbóth Andras, Rajkay Miklós, Sátori Láslo, prin agilitatea mişcărilor şi diversitatea figurilor. O notă de pitoresc a introdus şi tradiţionalul cimpoi care şi-a alăturat cîntul său pătrunzător acestei manifestări dansante cu rădăcinile adînc împlîntate în viaţa păstorilor din cîmpia ungară.

Cu o notă de remarcabilă autenticitate, doar uşor stilizate, au apărut *Dansurile ţigăneşti.*

Două tablouri din viaţa poporului ne-au reţinut în special atenţia: *Seara la şezătoare* unde jocurile foarte diverse, executate pe grupe de abili dansatori, au lăsat loc unor scene de divertisment burlesc şi *Nunta la Ecser*, un întreg ceremonial în care toate obiceiurile de circumstanţă erau prezente, de la găteala miresei cu marame, la jocurile nuntaşilor (unele cu buzdugane) şi bine-nţeles, nelipsita ploscă de vin... Coregrafia întregului spectacol, a fost realizată cu reliefarea elementelor esenţiale ale dansurilor populare ungare (maestrul Mátyus Zoltán). Conducerea artistică (maestrul Lantos Rezsö) şi direcţia generală a eminentului artist Râbai Miklós s-au făcut simţite cu eficienţă la tot pasul, spectacolele muzicale şi dansante oferite avînd o superioară ţinută artistică.

Ansamblul folcloric de Stat al Republicii Populare Ungare s-a bucurat de un mare succes în rîndurile publicului. Spectacolele date aducînd în mijlocul nostru înfloritoarea viaţă de artă din ţara vecină şi prietenă au contribuit la strîngerea şi mai puternică a legăturilor frăţeşti dintre poporul nostru şi poporul ungar.

J.-V. P.

Turneul Ansamblului de operă din Phenian

Prin opera revoluţionară *Marea de sînge*, lucrare colectivă după epopeea naţională coreană cu acelaşi titlu, prezentată pe scena Operei Române din Bucureşti de omogenul şi excelent instruitul ansamblu al Operei din Phenian, publicul nostru a putut lua cunoştinţă de accentele patetice ale sensibilităţii frămîntate de o adevărată mistică a iubirii de patrie şi

libertate a unui popor care nu-şi va găsi liniştea şi fericirea deplină decît după ce în lumea întreagă pacea şi justiţia vor ocroti ursita omenească.

Lucrare de mari proporţii — de fapt o frescă de autentică exaltare a luptei coreenilor împotriva cutropitorilor japonezi — se dilată de-a lungul celor şapte acte într-o încordare maximă, prezentîndu-ne, prin soarta unei familii, toate reflexele tragice ale încercărilor de a scutura jugul oprimării. Sub figura diferitelor personaje am descoperit, în fond, acelaşi tip al omului simplu din popor, care, deşi copleşit de puterea organizată a străinilor şi de armele lor, înfruntă cu toată lucida lui deznădejde, iscată de conştiinţa raportului inegal de forţe, pe străini. Actele lui ţin astfel de eroismul absolut, atîta timp, firesc, cît e singur, ca, din clipa încadrării sale în lupta dirijată de comunişti, cu obiective şi metode bine gîndite, actele acestea să devină fragmente ce se compun ca pietricelele unui joc, la intervenţia mîinii dibace, dintr-o luptă unitară menită să ducă la scopul propus : eliberarea !

Tensiunea sub care dorinţa oamenilor din popor de a-şi redobîndi demnitatea şi libertatea se manifestă este zugrăvită de o muzică simplă, inteligibilă, încărcată de emoţii. Ea s-a născut dintr-un remarcabil efort de obiectivare, pe care orice metamorfoză artistică îl presupune, dar cu o precisă evocare a momentelor epopeii trăite aievea de coreeni. Desfăşurarea de episoade ale acţiunii, spre deznodămîntul ce se va precipita o dată cu solidarizarea luptelor răzleţe, cu multe victime, ale partizanilor, în jurul unui comandament politic, este urmărită de muzică cu o intensitate ce nu-şi greşeşte efectul asupra auditorilor. Orchestra fină, dar de puternică expresie dramatică la nevoie, apelînd şi la cîteva instrumente de coarde şi de suflat specifice Orientului îndepărtat, fără a-i lipsi îndeosebi percuţia bine folosită, a avut sarcina de a ilustra şi caracteriza personajele şi situaţiile, dar rolul ei a fost îndeosebi acela de a acompania.

Fiindcă, în *Marea de sînge* eroul este omul corean şi jertfele aduse de el pentru realizarea idealului colectiv, aşadar *vocea* lui este chemată să exprime momentele semnificative ale acţiunii, ea este principala purtătoare a mesajului ce se degajă din opera care oglindeşte un moment al istoriei naţionale. De aici, apoi, şi rolul pe care cele două coruri — unul de femei, altul mixt, plasate în fosa orchestrei — îl au de-a lungul întregii lucrări, comentînd, stimulînd, încurajînd şi servind concluziile impuse de dramaturgie.

Este dificil a scrie despre o operă născută în Coreea, din realităţile şi tradiţiile particulare ale unei ţări cu o străveche şi de altă natură cultură muzicală decît cea europeană. Sarcina criticului a fost însă uşurată, într-un fel, de marea sinceritate a limbajului ei muzical, de puterea cîntecelor — arii, duete, ansambluri cu cîntece de mase revoluţionare — de a scoate în evidenţă o atmosferă care nu ne este străină, o dată ce tratează emanciparea poporului de sub tutela şi exploatarea străină. Intonaţiile caracteristice Asiei alternează cu romanţa sau cîntecul romantic de tipul celui creat de Glinka, izbutind să reliefeze în cîteva momente de culminaţie un întreg popor, ce şi-a impus unitar aspiraţiile şi individualitatea atenţiei mondiale.

Interpreţii acestei epopei lirico-dramatice coreene, cîntăreţele Kim Ki Văm şi Kim Iăng Ok, ca şi cîntăreţii Iun Ciung Ki, Iang Hi, Ciăng Bong, Kim Ho Ki şi actorul comic Kim Iăng Văn s-au bucurat de aprecierea spectatorilor. Prin nivelul propus de fiecare în parte şi de toţi împreună, într-un colectiv perfect omogen, s-a desprins tocmai ceea ce *Marea de sînge* căuta să sugereze : ideea de identitate, de solidaritate dintre oamenii aceluiaşi pămînt şi al aceloraşi năzuinţe. Cîntînd şi jucîndu-şi rolurile, artiştii coreeni au retrăit, de fapt, ceea ce pentru părinţii şi bunicii lor a fost, în preajma anilor '30, o tragică experienţă de viaţă. Interpretarea lor a însemnat, în acest fel, o emoţionantă reîntoarcere în matca obştească.

Dirijorul Son Săk Hoan merită consideraţii superlative pentru atenţia şi înţelegerea cu care a menţinut orchestra în limitele precise ale acompanierii, reliefînd în schimb episoadele corale şi, firesc, dînd prilej soliştilor vocali de a-şi etala capacităţile. Regia lui Kim Iang Hi a fost ceva ca un reflex al sentimentelor personajelor şi al muzicii, căreia mişcarea din scenă i s-a supus parcă instinctiv. Pictorul scenograf Hoang Rion Su, îndrăgostit de peisajele patriei sale, a ştiut să le evoce cu mijloace simple şi convingătoare, dinamizînd tablourile pitoreşti prin proecţii eficiente, creatoare de atmosferă.

Marea de sînge, prezentată la Bucureşti şi Iaşi, a constituit astfel un prilej pentru a vibra, cu rezonanţe amplificate, la ideea general umană a dragostei de libertate şi a spiritului de sacrificiu.

GEORGE SBÂRCEA

Soli ai artei muzicale chiliene

În prima decadă a lunii martie, Corala de cameră a Universității Chile din Valparaiso, care întreprinde un turneu în Europa, a dat mai multe concerte și în țara noastră. Prezența oaspeților chilieni în mijlocul nostru ne-a bucurat în mod deosebit.

Corala a luat ființă cu aproape douăzeci de ani în urmă la inițiativa profesorului Marco Dusi care este și astăzi dirijorul ei. Participarea acesteia, sub oblăduirea Institutului „Extension Musical" al Universității din Chile la viața muzicală este activă și importantă. Corala dă concerte cu regularitate atît de sine stătătoare (a cappella) cît și împreună cu orchestra simfonică din Valparaiso. A întreprins și întreprinde, de asemenea, lungi turnee de concerte în patrie cît și peste hotare, în America de sud, Statele Unite, în Europa etc. Alcătuită îndeobște din studenți, formația se reînoiește necontenit.

Concertul dat în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" ne-a dat prilejul să apreciem însușirile acestei formații artistice universitare.

Repertoriul său este foarte variat, așa cum am putut constata în seara de concert.

A fost interpretată mai întîi muzica unor mari preclasici. În motete, madrigale și șansonuri de Scarlatti, Monteverdi, Juan del Encina, Matheo Flecha, Tomas Luis da Victoria ș.a. corul a vădit calități esențiale. Vocile de o deosebită claritate și justețe au apărut perfect echilibrate pe partide. Bogata expresivitate a cîntului se datorește nuanțelor variate solicitate de dirijorul Marco Dusi. Intrările succesive, în imitații, apoi desfășurările polifonice au arătat stăpînirea unei tehnici corale de serioasă și competentă formație. S-a cîntat fără stridențe, cu o atenție deosebită pentru nuanțele de piano. Finalurile, încheierile de frază au fost realizate cu finețe, filate în chip subtil, cu o deplină muzicalitate.

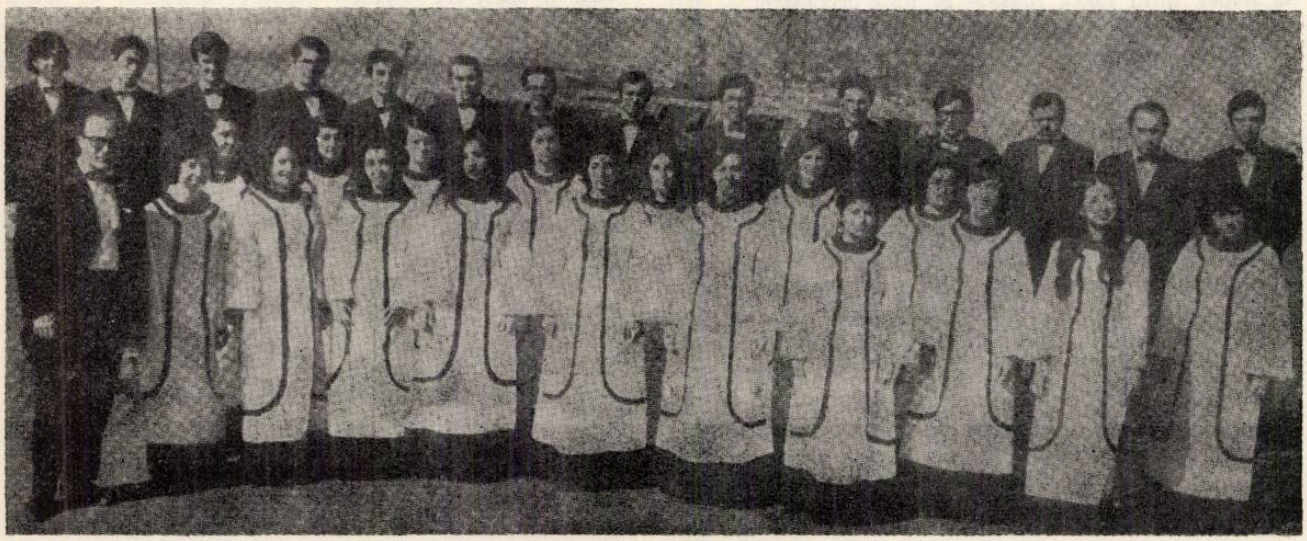
Am făcut cunoștință apoi cu muzica unor compozitori chilieni contemporani ca Gustavo Becerra, Sergio Ortega, Leon Schidlowsky și A. Villaroel ale căror lieduri au apărut originale, cu o anumită tentă spaniolă și, ca o notă comună, de o cantabilă melodicitate.

În bogatul program au luat loc și o seamă de cîntece cu caracter descriptiv și folcloric ale unor compozitori ca Atahualpa Yupanqui (Argentina) B. Alarco (Peru), J. Nim-Culmell (Cuba), H. Villa-Lobos (Brazilia), precum și un dans popular din Israel — lucrări introduse în repertoriu ca un simbol al universalității artei, a legăturii, și apropierii prin mijlocirea muzicii, între popoare. Profesorul Marco Dusi, animator entuziast al coralei chiliene, a dirijat cu energie și precizie dar fără rigiditate și totdeauna cu zîmbetul pe buze, dînd relief atrăgător interpretărilor.

Numerosul public care a asistat a făcut o caldă manifestație de simpatie oaspeților chilieni.

Acest concert aducîndu-ne ecourile muzicale din îndepărtata țară de pe coasta Pacificului, a însemnat un adevărat mesaj de prietenie al poporului chilian, față de poporul nostru.

J.-V. P.



Adrian Sunshine şi „Carmina Burana"

Marele succes obţinut de dirijorul american Adrian Sunshine cu ocazia debutului său bucureştean la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" se datorează desigur, înainte de toate, popularităţii de care se bucură cantata lui Carl Orff *Carmina Burana*, dar şi unor însuşiri artistice personale de prim rang, cu care s-a impus deopotrivă în faţa orchestrei şi a publicului.

Elev al lui Leonard Bernstein şi Pierre Monteux, Sunshine s-a remarcat încă de la vîrsta de 24 ani înfiinţînd şi conducînd Orchestra de cameră din San Francisco, pentru a-şi perfecţiona apoi cunoştinţele profesionale în Europa, la Academia „Mozarteum" din Salzburg şi la seminarul de dirijat organizat de Radiodifuziunea olandeză. Activitatea sa ulterioară s-a desfăşurat în continuare mai ales tot în Europa, la Paris, Londra, Barcelona şi Lisabona dar şi în alte centre europene şi americane, aprecierile obţinute fiind pretutindeni deosebit de elogioase. În prezent cvadragenar, Adrian Sunshine se impune prin pregătirea sa profesională solidă, printr-o memorie muzicală prodigioasă, prin ştiinţa de a se apropia de instrumentiştii orchestrei şi de a obţine de la ei maximum de randament, dar mai ales printr-o rafinată muzicalitate, cu atît mai evidentă, cu cît s-a exercitat în condiţiile prezentării cantatei lui Orff, în deobşte caracterizată printr-o notă dominantă de primitivism (dacă înţelegem prin aceasta neglijarea sistematică a scriiturii polifonice, a armoniei, a cromatismului şi a modulaţiei).

Lucrare spectaculară, pe alocuri voit simplistă şi chiar brutală, *Carmina Burana* ridică dificile probleme de interpretare în faţa orchestrei, dar mai ales a corului şi a soliştilor vocali, puşi în situaţia de a reda — adeseori prin efecte paramuzicale — frenezia dionisiacă pătrunsă din Grecia antică în tradiţia estudiantină a Evului Mediu german, şi aceasta folosind forţa verbală a unor limbi atît de diverse ca latina vulgară, germana medievală, italiana şi franceza veche meridională. Alternarea episoadelor bachice (trădînd influenţa lui Kurt Weill din *Opera de trei parale)* cu truculenţa carnavalescă din secţiunea *În taberna,* cu medievalismul delicat din *Primo vere* şi cu insidioasa gingăşie din *Cour d'amours,* toate desfăşurate sub semnul unui expresionism cvasi-verist, demonstrează — în ciuda eterogenităţii genurilor abordate — existenţa unui factor comun: primordialitatea acordată cuvîntului cîntat, declamaţiei corale. Sub acest aspect, realizarea corului Filarmonicii (pregătit de Vasile Pântea) merită a fi evidenţiată poate mai mult ca oricînd, în deosebi cu referire la agilitatea articulaţiei. Dintre soliști, Eduard Tumageanian a rezolvat cu brio pagini de mare dificultate, printre care mai ales *Estuans interius* din episodul *In taberna,* cu efectele sale burleşti de falset, Virginia Manu a avut vitalitate şi delicateţe, impunîndu-se şi sub aspectul tehnicii vocale în cadenţa din *Tempus est jocundum,* iar Nicolae Andreescu a trecut cu o remarcabilă uşurinţă prin notele registrului supra-acut al cîntecului *Olim lacus colueram,* scris de fapt pentru vocea extrem de rară de contra-tenor.

Stăpînind cu mînă sigură tot acest ansamblu orchestral, coral şi solistic, Adrian Sunshine a realizat o versiune a popularei cantate profane orffiene, în care verva epică sau orgiacă a compozitorului s-a ridicat pînă la o reală măreţie. Oricît de contestată ar fi această lucrare — adeseori învinuită de contingenţe cu procedeele music-hallului — ea reflectă totuşi o manieră contemporană, una din nenumăratele maniere cărora le-a dat naştere arta muzicală în secolul nostru. Bine interpretată, aşa cum a fost sub bagheta lui Adrian Sunshine, *Carmina Burana* poate avea în orice caz meritul de a atrage spre sala de concert un public larg, amator al muzicii de mare accesibilitate.

Programul concertului a mai cuprins prima audiţie a piesei coral-simfonice *Nănie* (după cuvîntul latin „naenia" — cîntec funebru) de Brahms, scrisă în 1884, la moartea marelui pictor german Anselm Feuerbach, pe versuri de Schiller. Atmosfera calmă, predominant lirică a lucrării a fost redată cu multă sensibilitate şi acurateţe.

Solistul serii a fost Mihai Constantinescu, în *Concertul nr. 1 în la minor de Bach,* prezentat într-un stil pur şi într-un tempo „aşezat", aşa cum convine *allegro-urilor* bachiene. Acompaniamentul orchestral al lui Sunshine a fost ponderat şi viu, contribuind la redarea lucrării în spiritul în care a fost concepută, mai apropiat de *Concerto grosso* decît de concertul instrumental propriu-zis.

E. E.

Sylvie Mercier-Constantin Bugeanu

Părăsind schema obişnuită a unui program săptămînal, simfonicul Radioteleviziunii, dirijat de Constantin Bugeanu, ne propunea audierea a două lucrări binecunoscute, fiecare dintre ele avînd însă o nuanţă de originalitate în prezentare. Prima lucrare, poate cel mai reprezentativ moment al genului concertant românesc din deceniile trecute, *Concertul pentru pian şi orchestră* de Paul Constantinescu, s-a bucurat de interpretarea pianistei franceze Sylvie Mercier. De aproape zece ani, artista franceză a inclus în repertoriul ei acest concert, fiind impresionată de calităţile sale expresive cît şi de factura instrumentală spectaculoasă. Deseori, de la prezentarea acestui concert la Paris, în 1963, Sylvie Mercier a reluat lucrarea, acum susţinînd confruntarea cu publicul românesc. O factură personală în abordarea partiturii, asimilarea trăsăturilor stilistice specifice fac din interpretarea Sylviei Mercier un adevărat eveniment. Nu putem să nu ne bucurăm cînd, ascultînd un artist care a abordat de-a lungul carierei sale deosebit de elogios comentate un repertoriu extrem de vast, vedem cu cîtă sensibilitate este înţeleasă muzica românească, redată cu întreaga vibraţie a pătrunderii sincere a sensurilor textului. Este, fără îndoială, o dovadă concludentă a viabilităţii gîndirii lui Paul Constantinescu, a universalităţii şcolii româ-

nești. Pentru această demonstrație, Sylvie Mercier merită cele mai călduroase aprecieri.

A doua lucrare din program ne-a prilejuit audiția muzicii integrale a baletului *Daphnis și Chloe* de Ravel. Îndeobște cunoscută prin intermediul celor două suite simfonice, lucrarea a fost acum redată în întregime, ca o „simfonie coregrafică", cum o caracteriza însuși compozitorul. Desigur, pentru urmărirea desfășurării cronologice a baletului, elementul plastic este necesar, altfel creîndu-se pericolul unor pauze în relația afectivă cu ascultătorul, scăderi ale interesului poetic. Totuși, acest inconvenient a fost din plin compensat de urmărirea dramaturgiei muzicale, conform logicii argumentului anecdotic. Scene cunoscute de obicei detașat, și-au găsit cadrul adecvat, împlinind armonios poematica acestei minunate povestiri muzicale închinate iubirii. Constantin Bugeanu, conducînd Corul și Orchestra Radiotelevizi-unii, a înțeles acest fapt, depunînd un efort maxim în asamblarea scenelor baletului. Rezultatul, pe măsura muncii, a atins deseori nivelul unui spectacol în care muzica se poate dispensa de imagine. Constantin Bugeanu reușește astfel să justifice valabilitatea discursului ravelian, demonstrîndu-i virtuțile componistice care de atîtea decenii au asigurat baletului *Daphnis și Chloe* o binemeritată celebritate nu numai pe scenele teatrale, ci și în sălile de concert.

GRIGORE CONSTANTINESCU

INTERVIU

Badura-Skoda despre clasicii vienezi

BADURA-SKODA, Paul (n. 1927 Viena). Studii de pian (prof. Viola Thern) și dirijat la Conservatorul din Viena, absolvit în 1948, după care urmează cursurile de perfecționare ale lui Edwin Fischer la Lucerna. Devenit ulterior asistentul maestrului său, continuă — după moartea acestuia — tradiția cursurilor sale la Viena, Salzburg și Edinburgh. „Descoperit" în 1949 de către Furtwängler și Karajan, parcurge o carieră ascendentă fulgerătoare. Începînd din 1952 întreprinde turnee de concerte în toate continentele, înregistrează un mare număr de discuri (peste 100), participă la cele mai importante festivaluri internaționale, este invitat de către toate marile orchestre simfonice ale lumii, uneori în dubla calitate de solist și dirijor. Din 1966 ocupă postul de „artist in residence" la Universitatea din Wisconsin (S.U.A.), participînd anual la concerte și conducînd o clasă de perfecționare. Mai deține clase de acest fel la Conservatorul național din Paris, la Universitatea din Chicago și (din anul acesta) la cursurile de vară din Granada (Spania) și Todi (Italia). A înregistrat în „Anul Beethoven" (1970), alături de prietenul și colegul său Jörg Demus, toate cele 32 de Sonate beethoveniene pentru pian, prezentîndu-le cu comentarii la Televiziunea din R.F. a Germaniei. Toate aceste comentarii au fost editate într-o carte despre Sonatele de pian ale lui Beethoven. Alte lucrări de muzicologie (realizate în parte singur, în parte împreună cu soția sa, Prof. Dr. Eva Badura-Skoda) sînt dedicate muzicii de pian a lui Bach, Haydn, Mozart, Schubert. A publicat ediții comentate ale Concertelor de pian de Mozart, ale unor lucrări de Schubert (în pregătire ale Etudelor de Chopin). Cartea despre interpretarea muzicii de pian a lui Mozart a apărut pînă în prezent în limbile: germană, engleză, japoneză (în pregătire rusă). După înregistrarea integrală a Sonatelor pentru pian de Schubert pentru Casa americană de discuri R.C.A., pregătește o carte despre muzica de pian a lui Schubert. Prima vizită în România: în cadrul Festivalului internațional „George Enescu" — 1970.

Convorbirea noastră se țese în jurul întrebării „clasice": *Aveți un compozitor preferat?*

Nu, n-am *un* compozitor preferat, ci mai degrabă un cerc de compozitori, de la Haydn la Schubert, trecînd prin Mozart și Beethoven, adică cei reuniți în mod curent sub denumirea „clasicii vienezi". Cînd am în față partitura unuia dintre ei, nu văd în ea un text abstract, ci întrevăd — dincolo de notele scrise sau tipărite — oameni de mare vitalitate, deveniți clasici pentru că au fost universali. Tot ce au trăit acești muzicieni e exprimat în opera lor. Mozart, de pildă, nu a fost nici o figură infantilă, nici un semi-zeu, ci un om deosebit de sensibil la bucurie și durere, un om bun, generos, înzestrat cu un instinct sigur pentru frumos. Pentru a tălmăci așa cum se cuvine muzica lui, trebuie să stăpînești deplin meseria înainte de orice; dacă această condiție este îndeplinită, se poate adăuga contribuția personală a interpretului. Între acești doi factori — *forma* dată de măestria profesională, *conținutul* condiționat de aportul sensibilității personale — trebuie să existe o îmbinare organică, un echilibru perfect.

Ce înțeles acordați opoziției clasic-romantic?

Consider că acestea sînt simple vorbe. Uneori Mozart este romantic, iar Chopin clasic. După mine, elementul romantic este prezent cînd sentimentul apare predominant față de formă. În acest sens, Mahler este un romantic prin definiție, deoarece la el predominanța sentimentului duce aproape la dispariția formei. În același sens, Bartók și Enescu mi se par clasici — în orice caz nu neo-clasici, termen pe care-l consider suspect.

Apreciați că s-au înregistrat azi progrese în ce privește interpretarea muzicii clasicilor vienezi?

Indiscutabil. Să nu uităm, înainte de orice, că a existat o perioadă în secolul trecut, cînd Mozart nu se cînta de loc, deoarece era considerat prea ușor din punct de vedere tehnic. Era epoca unor mari virtuozi, de tipul Thalberg, care includea în programele sale numai piese foarte dificile, dar lipsite de substanță. Chiar Liszt făcea concesiuni acestei mode, atunci cînd scria și interpreta tot felul de parafraze de concert după arii din opere, deși rămîne meritul lui indiscutabil de a fi interpretat adeseori lucrări de Beethoven și Schubert. Astăzi, majoritatea pianiștilor consacrați folosesc virtuozitatea doar ca un mijloc pentru a pune în valoare conținutul marilor clasici. Există totuși și azi tipuri de interpreți gata să modifice partitura în funcție de posibilitățile lor tehnice, ca de pildă canadianul Glenn Gould, pe care

l-am auzit transformînd un *legato* la Bach în *staccato*, pentru a putea uimi publicul prin tehnica sa formidabilă ; era într-adevăr impresionant, dar totodată absurd, pentru că nu avea nici o legătură cu muzica lui Bach.

Să conchidem că, din cauza epocii de predominanță a virtuozității din secolul trecut, tradiția interpretării clasicilor vienezi s-a întrerupt și că totul a trebuit reluat „ex nihilo" ?

Nu în totalitatea ei. Există totuși și cazuri în care lanțul tradiției s-a menținut, transmițîndu-se „ștafeta" de la maestru la discipol. Eu am avut fericirea să găsesc în Edwin Fischer un profesor, care continua — prin intermediul lui Karl Krause, elev al lui Liszt — tradiția beethoveniană directă, deoarece Liszt a studiat la Carl Czerny, care a fost, la rîndul lui, un elev al lui Beethoven. Cîntul lui Fischer m-a impresionat profund încă în vremea tinereții mele, cînd mi-a trezit convingerea că *așa trebuie să fi cîntat Beethoven însuși.* Abia mai tîrziu am înțeles că dimensiunile geniului beethovenian nu pot fi fixate într-o singură interpretare și că fiecare dintre marii interpreți ai lui Beethoven scot în relief cu deosebire doar unul sau altul dintre aspectele caracteristice ale muzicii Titanului. De altfel, însuși Beethoven nu a interpretat lucrările sale în mod identic.

Cu ce impresii ați rămas de pe urma participării la Festivalul internațional „George Enescu" în 1970 ?

M-a impresionat în primul rînd publicul Dv., deosebit de cald și de entuziast. Am fost de asemenea foarte plăcut surprinși — atît eu, cît și colegul meu Jörg Demus — de ingenioasa soluție adoptată de constructorii sălii Palatului pentru a asigura o audiție perfectă pînă în ultimul rînd al publicului. Am cîntat în nenumărate săli de concerte ale lumii, dar n-am mai întîlnit o asemenea realizare atît de reușită. Vă asigur că am vorbit pretutindeni cu admirație despre acest lăcaș de artă, pentru care invidiez publicul bucureștean.

E. E.

Muzică de cameră de Mozart

Muzica de cameră de Mozart a fost de natură să intereseze un public numeros, fiind de subliniat și prezența a o seamă de muzicieni, de cele mai multe ori absenți din sălile de concert. Căci muzica lui Mozart, care a fost marea preferință a lui Ceaikovski ca și a lui Richard Strauss și despre care Ionel Perlea ne spunea, la rîndu-i, că „rămîne marea sa slăbiciune", continuă să atragă, ca un far puternic, pe toți iubitorii de artă, de frumos. Nu e mai puțin adevărat că interpretarea s-a datorat unora dintre cei mai valoroși artiști instrumentiști ai noștri : clarinetistul Aurelian-Octav Popa, violoniștii Varujan Cozighian și Avy Abramovici, violistul George Popovici, violoncelistul Alfons Capitanovici.

Urmărind celebrul *Cvintet în la major pentru clarinet, două viori, violă și violoncel,* reflectam odată mai mult la trăsăturile de căpetenie ale muzicii mozartiene : bogăția melodică ce se revarsă nestăvilită, perfecțiunea formei și capacitatea-i de a exprima cele mai diverse stări sufletești.

Cucerit de calitatea sonoră a clarinetului, Mozart i-a acordat într-o seamă de lucrări un loc important. In faimosul cvintet, cunoscuta temă principală de o rară gingășie, suavă și puțin melancolică, nostalgică, din partea întîia *(Allegro)* a fost expusă pe rînd de coarde și de clarinet. Aurelian-Octav Popa a cîntat-o cu multă dulceață, cu o nesfîrșită poezie. Repriza acesteia în piano a fost absolut o încîntare, ca și dezvoltarea în stil imitativ.

In *Larghetto* Varujan Cozighian și Aurelian-Octav Popa au angajat un dialog de o senină poezie, în stil concertant, pe acompaniamentul în surdină al coardelor. Cîntul de asemenea în surdină atît de simplu și pur, de cald și visător al lui Aurelian-Octav Popa a fost în *Menuet* de o captivantă frumusețe. Astfel dansul a devenit o știință și o mare artă... In primul *trio,* în tonalitate minoră, la care nu participă clarinetul, acompaniamentul lui Avy Abramovici a fost realizat cu deplină finețe și cu discernămînt artistic.

In final, *Allegretto con variazioni,* am apreciat mult arabescurile realizate cu virtuozitate și poezie de clarinet precum și chipul deosebit de expresiv în care George Popovici a desenat la violă, acompaniamentul său în cea de a treia variație (în la minor). De-a-lungul întregii interpretări a lucrării prezența violoncelistului Alfons Capitanovici s-a făcut simțită în chip discret și eficace.

Partea a doua a programului a fost acoperită de *Cvartetele în la major (K.V. 464) și re major (K.V. 499),* prilej de a ne bucura de inegalabila artă mozartiană în interpretarea logică și riguroasă a celor patru parteneri, ajunși la o formulă de colaborare echilibrată, la acel consens stilistic al prezentării muzicii, care să ne facă să-i dorim cît mai des pe podiumul sălilor de concert.

Recital Martha Kessler-Ferdinand Weiss

Mezzosoprana Martha Kessler și-a cucerit mai de mult un loc de frunte, în viața noastră muzicală, ca interpretă a liedului. Recitalul său de la sfîrșitul lunii februarie a însemnat odată mai mult, o afirmare strălucită a largilor sale disponibilități artistice. Am ascultat-o, la oarecare distanță în timp,

căci cîntăreața este foarte solicitată și peste hotare. Putem spune că în prezent a atins absolut acea culme a realizărilor pe care i le-am prevestit, de altfel, încă dela debuturile sale. Dispune într-adevăr de o mare forță, și deosebită justețe, căldură și culoare a vocii, la care vin să se adaoge potențele-i de diferențiere stilistică, precum și capacitatea sa de a exprima cu plenitudine cele mai diverse sentimente din muzica prezentată — tot atîtea însușiri constituind apanajul interpreților de clasă înaltă.

În *Ode* de Anatol Vieru, pe versuri de Nicolae Labiș a redat pe rînd simțămintele poetului, dela intimismul din *Tu* și entuziasmul din *Odă soarelui* pînă la expresia stenică a transformărilor revoluționare, a orizonturilor noi, evocate în *Drum* — tălmăcite toate cu o deosebită pregnanță de compozitor prin mijlocirea unei muzici avînd, încă de acum două decenii, chiar și mai mult, atributele contemporaneității (notăm între altele că intervalica melodicei sale pune probleme mai puțin comode, de execuție) dar cantabilă și de o plină expresivitate.

Cîntecele populare spaniole de Manuel de Falla au valorificat pe de-a-ntregul calitățile interpretei. În visătorul *Nana* redat cu gingășie și dulceață, în *Asturiana* interpretată cu un lirism profund, ori în tumultoasa *Seguidilla* și frămîntata *Jota*, cîntate cu mișcarea și nervul tipic al acestor dansuri, apoi în *Polo* și *Șalul maur*, Martha Kessler a adus accentul răscolitor, în grav, al vocii sale și acea expresie pasionată, care denotau un temperament subtil și ardent.

După melodioasele și frumoasele lieduri *Visare în amurg, Mîine, Liniște, Sufletul meu, Cum am putea tăinui*, ș.a. scrise de Richard Strauss mai la tinerețe, redate avîntat și cu o bogată paletă de nuanțe expresive, recitalul a fost încheiat cu celebrele *Cîntece și dansuri ale morții* de Mussorgski, atît de revelatoare pentru geniul compozitorului. Interpreta s-a aplicat și a reușit să restituie caracterul emoționant, descriptiv prin excelență, din rigurosul dans popular *Trepak*. Cu o ascuțită sensibilitate a redat *Cîntec de leagăn*, cu un ton liric *Serenada* și cu mult dramatism *Comandantul de oști*. Este relevabil, în mod deosebit, acel stil tipic rus al interpretării pe care cîntăreața și l-a apropiat cu mult succes.

Pianistul Ferdinand Weiss a fost nu un acompaniator ci un eminent colaborator la nivelul Marthei Kessler. Dincolo de extrem de cizelata-i tehnică pianistică, el a pătruns în miezul fiecărei lucrări, a realizat uneori adevărate pasaje simfonice, cîntînd permanent cu tact și finețe, cu rafinata înțelegere a unui muzician avizat și subtil.

Recitalul Marthei Kessler-Ferdinand Weiss a reprezentat, pentru toți cei ce au asistat, o manifestare artistică de cel mai bun gust, unul din punctele de vîrf ale stagiunii de pînă acum. Gravarea sa pe un disc ar fi foarte indicată.

J.-V. P.

Sonate de compozitori români în interpretarea lui Mihai Constantinescu

Activitatea camerală și concertistică a lui Mihai Constantinescu, atît ca volum dar mai ales ca deschidere spre cele mai diverse momente stilistice ale creației, este de invidiat. Frecvența aparițiilor sale, dublată de calitatea superioară a acestora, denotă, pe lîngă un impresionant efort, o superioară înțelegere a actului creator și interpretativ.

Mihai Constantinescu pătrunde în spiritul muzicii asupra căreia se apleacă cu tenacitate și luciditate; sacrifică momentele de virtuozitate (în sensul reducerii lor la semnificații); reconstruiește construcția lucrării asemeni unui arhitect; colorează cu metafore extrase din pendularea între vers și arcuș.

Ultimul său recital, susținut la Sala Mică a Palatului, cuprinzînd lucrări semnate de Sabin Drăgoi, Mansi Barberis, Liviu Comes și Doru Popovici, pledează în favoarea afirmațiilor noastre.

Intuirea sigură a zonei expresive proprii fiecărei pagini, interpretarea exemplară tehnic și remarcabilă stilistic, sînt calități pe care Mihai Constantinescu le-a demonstrat cu prisosință și de această dată.

În *Sonata* de Sabin Drăgoi — lucrare ce-și propune o reparcurgere a unui traseu stilistic pentru a se stabili în zona sedimentării folclorice, perimetru înnobilat de autor prin *Divertismentul rustic* și Opera *Năpasta* capodopere ale creației românești — momentul deplinei comuniuni între interpret și textul muzical l-a constituit secțunea centrală — *Andante epico (quasi parlando)* — pagină de remarcabilă eficiență expresivă în ciuda elementelor de o rară simplitate la care apelează compozitorul.

Sonata pentru vioară și pian de Mansi Barberis, o nouă versiune a lucrării compuse în anul 1956, utilizînd „motive proprii cu intonații populare" (după cum mărturisește autoarea în programul de sală) ni se pare descinsă mai curînd dintr-o sursă lăutărească. Fără a fi lipsită de o anumită fluență, datorată evident și interpretării, Sonata nu ni se pare a-și găsi loc printre cele mai reprezentative pagini semnate de Mansi Barberis.

Lirismul cald, învăluitor, de un romantism remarcabil prin generozitatea expresiei dar dezvăluit cu discreție al *Sonatei* lui Liviu Comes, constituie atribute ce asigură acestui opus, după aproape două decenii de la definitivarea lui, viabilitate și prospețime. Un cîntec popular străvechi străbate întreaga lucrare. Din structura lui se naște și se întregește această *Sonată*, el îi asigură o unitate stilistică de invidiat.

Contribuția interpretativă s-a situat la același înalt nivel, cu un plus de apreciere pentru lipsa oricărui moment sau element decorativ care să știrbească tînguirea doinită a muzicii.

Recitalul violonistului Mihai Constantinescu (acompaniat la pian de Marta Joja) a culminat cu interpretarea *Muzicii solemne* de Doru Popovici. Am avut revelația unei pagini de un copleșitor dramatism, (de altfel ea poartă drept subtitlu „În memoria victime-

lor de la Auschwitz"), realizată cu o economie de mijloace şi cu o eficienţă expresivă ce trădează un compozitor ajuns la definitiva şi plenara sa conturare. Arcul expresiv, ce porneşte şi se pierde într-un spaţiu şi un timp ce pare descins din tragedia greacă, de o solemnitate şi sobritate de cea mai aleasă factură, încadrînd în secţiunea centrală un moment culminant, a fost admirabil tălmacit de interpreţi.

Să încheiem succintele noastre însemnări prin veşnica constatare că un astfel de efort interpretativ merita o prezenţă mai numeroasă. Din păcate rareori o izbîndă pe podiumul de concert este dublată de una organizatorică. Aceasta merita cu prisosinţă.

MIHAI MOLDOVAN

Gabriel Amiraş

Pianist binecunoscut, aparţinînd generaţiei afirmate în ultimul deceniu, Gabriel Amiraş s-a impus în viaţa muzicală bucureşteană prin cîteva semnificative recitaluri, al căror program vădeşte un interesant orizont artistic. Recent, recitalul alcătuit din lucrări ale maeştrilor impresionismului a adus în faţa publicului două cicluri de mare poezie — *Images* (caietul I şi 2) de Debussy şi *Gaspard de la nuit* de Ravel. O asemenea muzică cere soluţii coloristice speciale, o anumită remodelare a tehnicii instrumentale, care să lase vibraţiei sonore deplina libertate a sugestiilor. Lirismul din *Hommage á Rameau* sau *Cloches,* în care doar anumite sunete transpar dincolo de irizaţia armoniilor debussyste, şi-a găsit o echilibrată compensaţie în vivacitatea din *Mouvement* sau sprintena alunecare a liniilor din *Poissons d'or.* Gabriel Amiraş preferă deseori claritatea desenului, ceţurilor ce învăluie manierist cîteodată muzica lui Debussy. Prin aceasta ne propune o ipostază nouă, care continuă firesc evoluţia pianisticii romantice, în domeniul miniaturii programatic-imagistice. Climatul se schimbă în ciclul Ravelian, unde Gabriel Amiraş a intuit dramatismul ascuns al fiecărei piese, transformînd-o în poem sonor, cu reflexe tragice. În special *Le gibet* a fost străbătut de o dominantă tragică, climatul sonor depănîndu-se în pulsul implacabil al formulei ritmice ostinate. În schimb, *Scarbo,* prin capriciozitatea jocului de tempo şi varietatea culorii, a atins cîteodată nivelul unei povestiri simbolice, în care fiecare frază are un sens aparte, polifonia imaginilor recompunînd tabloul.

În acelaşi program, Gabriel Amiraş a inclus două *Novelete* de Dumitru Bughici, compuse special pentru a figura într-o seară de muzică impresionistă. Exerciţiul de stil, care probabil l-a captat pe compozitor, îi reuşeşte, aducînd pe alocuri şi unele rezonanţe româneşti, mai ales în ritmică şi dinamică.

Am mai consemnat şi cu alte prilejuri linia ascendentă a activităţii concertistice depuse de Gabriel Amiraş. Dacă cu recitalul de sonate beethoveniene el a arătat că posedă pregătirea necesară abordării muzicii clasice, prin seara de muzică impresionistă a demonstrat mult mai mult — capacitatea de a recreia imagini, de a trăi poezia sunetului, restituind intenţiile compozitorului filtrate prin sensibilitatea unui interpret de amplă viziune artistică.

Gr. C.

Seri muzicale ieşene

Sub genericul „Seri muzicale ieşene" formaţiile reunite ale Filarmonicii şi Conservatorului din Iaşi, ne-au oferit trei interesante manifestări muzicale. Dintre acestea, ne revine plăcuta misiune de a recenza Concertul simfonic.

Cunoşteam Orchestra Filarmonicii „Moldova" din Iaşi, fie din audiţia unor concerte la sediul ei, fie din prezenţele sale bucureştene, în ultimii ani nelipsind de pe scena Ateneului Român. Ştim cu toţii că este într-un vizibil şi rodnic proces de întinerire, că întregul colectiv nu precupeţeşte nimic pentru ca Iaşul să dispună de una dintre cele mai bune orchestre ale ţării. Meritul indiscutabil aparţine dirijorului Ion Baciu care cu dăruire, pricepere şi entuziasm tineresc, a creat o stare de emulaţie ce a dus la o impresionantă efervescenţă artistică, specifică perioadelor de renaştere.

Despre Ion Baciu, despre tinerii sau vîrstnicii reuniţi sub bagheta sa, care lucrează săptămîni şi luni pentru şlefuirea unei fraze, pentru sincronizarea unui atac, trebuie scris cu aceleaşi patetice şi incandescente fraze cu care se surprind evenimente memorabile ale luptei pentru perfecţiune a omului.

Am aşteptat cu nerăbdare seara concertului fiind convins că aşteptările mele nu vor fi infirmate. Programul divers, oferea aproape fiecărui ascultător ceea ce doreşte — de la ritmurile frenetice ale jazzului, folosite de Dumitru Bughici, prin romantica pagină lisztiană şi elevatele momente orchestrale wagneriene la schipitorul *Till.* Un program eterogen, (prea adesea catalogat aprioric ineficient), interpretat cu dezinvoltură, gust şi rafinament.

Creaţia lui Dumitru Bughici stîrneşte în ultimul timp controversate discuţii. Orientarea spre sugestiile oferite de jazz, cînd luxuriant colorat, cînd impresionant de divers ritmic, nu poate fi apreciată decît în funcţie de ceea ce obţine ca operă de artă finită.

Concertul său pentru orchestră — *Ritm, culoare, melodie* a fost prezentat în primă audiţie bucureşteană, după ce la Iaşi în aceeaşi interpretare cucerise sufragiile publicului.

Indiscutabil este o pagină ce conţine reale izbînzi, atît ale compozitorului cît şi ale genului. Este de o sinceritate cuceritoare a expresiei, accesibil, bine construit, eficient orchestrat. Este surprinzător însă cum pendulează între acea muzică pe care Dumitru Bughici o doreşte şi care-i este deja caracteristică — muzica profundelor implicaţii — şi soluţii care, cel puţin în jazz, nu sînt dintre cele mai reprezentative.

După părerea noastră (minată de subiectivism, evident, cînd îndrăgim *Dialoguri dramatice)* compozitorul nu a găsit deocamdată „cheia" cu care să deschidă uşile şi ferestrele aerului proaspăt pe care realmente jazzul îl conţine. De ce să considerăm această constatare o nereuşită atunci cînd nici creatori de talia lui Strawinsky sau Copland nu se pot lăuda, după ani de căutări demonstrînd contrariul ?

Este evidentă, între *Cvartetul de coarde nr. 2* şi *Dixtuorul ritmic,* dacă nu ruptura conceptuală atunci mutaţia. Divertismentul, în accepţia sa agreabilă, înlocuieşte dezbaterea acută şi deseori dramatică. Poate cineva afirma că în contextul muzicii noastre de astăzi este perimată destinderea, descreţirea frunţii, buna dispoziţie ? Important în judecata de valoare a unei opere de artă este şi relaţia : ce şi-a propus autorul şi ce a realizat. Nu numai răspunzînd acestei întrebări considerăm *Ritm, culoare, melodie* o reuşită, (cu toate afirmaţiile noastre nesistematizate, necristalizate din lipsa unei perspective pe care doar timpul o conferă.)

Interpretarea lucrării a fost exemplară. Precizia ritmică, omogenitatea ansamblului, reliefarea cu gust a ideilor tematice, demonstrează că dirijorul şi orchestra au pătruns în lumea atît de particulară a muzicii.

Multe rezerve avem în ceea ce priveşte execuţia *Concertului nr. 2 în La major pentru pian şi orchestră* de Liszt. De la neacordajele între suflători şi pian, în debutul lucrării (este drept că unele instrumente ale orchestrei ieşene candidează, prin vîrstă şi degradare, pentru un loc la muzeul de antichităţi) pînă la suprasolicitarea intensităţii la alămuri în final, trecînd printr-o echivalenţă solistică de o asprime şi duritate exagerată chiar pentru Sofia Cosma.

În partea a II-a a concertului, Ion Baciu ne-a propus două nume de rezonanţă : Wagner şi Strauss. *Preludiu la actul I* şi finalul operei *Tristan şi Isolda,* pagină simfonică pe care o considerăm fără echivalenţă în genul teatrului muzical, a constituit momentul de plenitudine al simfonicului.

Ion Baciu a dovedit din nou că este un fin şi delicat colorist (am auzit linii melodice ce mi-au scăpat altădată), precum şi un admirabil constructor.

Perfecţiunea spectaculoasă — poate chiar în sensul de spectacol — a interpretării poemului simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, tempii deseori modificaţi (unele momente solistice fiind din aceste motive sacrificate) au fost compensate de doza de umor şi de bună dispoziţie pe care rareori am aflat-o, în asemenea cantitate şi de asemenea calitate, în alte echivalenţe sonore ale partiturii.

Obiecţiile pe care le-am formulat în acest succint material critic sînt o datorie faţă de calitatea de necontestat a dirijorului şi a orchestrei sale. Concertul a fost o indiscutabilă reuşită (poate chiar mai mult, fapt ce ne îndreptăţeşte să dorim cît mai des prezenţa artiştilor ieşeni la Bucureşti) dar ridicînd ei înşişi ştacheta calităţii este oportun să trecem din faza uimirii în faţa uimitorului reviriment, în aceea a aprecierii actului interpretativ după criteriile pe care le pretind marile formaţii.

M. M.

Muzică contemporană prezentată de „Musica Viva" din Iaşi

Susţinut în cadrul tradiţionalelor „Seri muzicale ieşene" — pe care muzicienii moldoveni le susţin în ultimii ani, periodic, la Bucureşti — concertul de muzică contemporană ne-a demonstrat încă o dată complexitatea preocupărilor interpreţilor oaspeţi, tendinţa lăudabilă a acestora de a diversifica pe cît posibil repertoriul de concert. Căci ansamblul „Musica Viva" şi conducătorul acesteia, Vicente Ţuşcă, acordă o deosebită atenţie fenomenului componistic contemporan românesc şi, cum este firesc, îndeosebi muzicii compozitorilor ieşeni pe care o promovează cu asiduitate, cu devoţiune. Ca şi în ceilalţi ani, apare impresionant — în munca muzicienilor moldoveni — entuziasmul, dorinţa unei cunoaşteri vii, şi aceasta chiar cînd participarea sau iniţiativa interpretativă ocoleşte unele indicaţii ale partiturii executate.

Din cele şapte lucrări prezentate, toate — cu o singură excepţie — reprezentau prime audiţii bucureştene ; cinci lucrări de muzică românească şi alte două din repertoriul universal contemporan aduc un cîştig bogat atît melomanului atent cît şi profesionistului scrupulos, prezenţi în sala de concert pentru a cunoaşte măcar o parte din producţia muzicală actuală deosebit de bogată, de diversă în tendinţele ei.

Dintre creaţiile de muzică românească, lucrarea compozitorului George Draga intitulată *Eterofonii,* s-a distins, mai ales în părţile extreme, prin valoarea aparte acordată culorii sonore puse în evidenţă cînd de planuri detaşate, bine aerate, cînd de fricţiuni domoale, menite a conferi consistenţă ansamblului.

Marcînd o importantă tendinţă de evoluţie a limbajului în cadrul creaţiei compozitorului Achim Stoia, lucrarea acestuia, *Vocalize* — pentru solistă şi ansamblu instrumental, aduce o atmosferă arhaică sugerată prin utilizarea unor formule de baladă sau bocet ; vizînd aspectul eterogen — prin orchestraţie şi tehnică de lucru — lucrarea păstrează însă un indiscutabil parfum modal, pus în valoare mai ales în partea vocală de cîntul dens dar foarte maleabil al mezzosopranei Maria-Jana Stoia.

Cunoscută publicului bucureştean din audiţii anterioare, cantata *Răscruce* — pe versuri de Tudor Arghezi, lucrare aparţinînd compozitorului Ştefan Niculescu — readuce lirismul condensat, cvasi ascetic, implantat unei evoluţii lineare sobre, insuficient puse însă în valoare în interpretarea părţii instrumentale rămase nefinisate, chiar amorf redate.

Piesa următoare — *Crestături* de Anton Zeman — excelează în etalarea unei bogăţii impresionante de planuri ritmice de o densitate variabilă ; de la contorsiunile interioare, foarte puternice ale materiei sonore, contorsiuni ce construiesc pe ansamblu efecte globale, pînă la dispersia aproape totală a sunetului, percuţia se manifestă a fi aproape pe tot parcursul — omniprezentă, luxuriantă, într-o lucrare foarte riguros proporţionată.

Ultima piesă de muzică, românească — *Dixtuorul* de Dumitru Bughici, tinde să integreze unei arhitecturi sonore neoclasice, procedee, modalităţi de construire a frazei şi chiar intonaţii specifice muzicii de jazz.

Indiscutabil, unul dintre cele mai impresionante momente ale întregului concert l-a constituit prezentarea piesei *Rhapsodie*, aparţinînd compozitorului grec Arghiris Kounadis ; este un exemplu strălucit şi elocvent prin valoarea sa de preluare şi dezvoltare a spiritului şi mai puţin a literei muzicii bizantine, de la recitarea aproape psalmodică pînă la incantaţia exaltată. Iar soprana Maria Boga-Verdeş a conferit discursului muzical tensiunea necesară slujită de un glas amplu, penetrant, capabil să susţină o emoţie autentică.

In acelaşi concert *Muttermusik* de Riccardo Malipiero demonstrează într-o creaţie neoclasică compatibilitatea dintre exuberanţa tipic latină a expresiei şi rigoarea constructivă a spiritului german.

Apreciind, în concluzie, prezenţa unui asemenea program la Bucureşti, oportunitatea sa ca şi strădaniile în adevăr merituoase ale muzicienilor instrumentişti, nu putem să nu menţionăm faptul că în faza actuală — după ce entuziasmul primelor apariţii a trecut — interpretarea însăşi trebuie să dobîndească mai multă stabilitate şi maleabilitate în conturarea subtilităţilor sonore, să atingă — într-un cuvînt — maturitatea.

DUMITRU AVAKIAN

„Musica serena"

Iaşul cunoaşte în ultimii ani un adevărat reviriment de ordin muzical. Termenul ar putea să pară exagerat dacă el nu s-ar justifica îndată prin simpla enumerare a noilor formaţii muzicale înfiinţate de Conservatorul ieşean — corul *à cappella* „Animosi", ansamblul de muzică contemporană „Musica viva" — prin înnoirea, îmbogăţirea permanentă a repertoriilor Filarmonicii de Stat „Moldova" ca şi prin înmulţirea contactelor artistice dintre Conservatorul „George Enescu" şi Filarmonică.

Am scris altădată despre debutul corului „Animosi" şi al ansamblului de muzică contemporană ; rîndurile de faţă vor să consemneze un alt debut de la Iaşi, al unei noi formaţii camerale, un trio de coarde cu flaut şi clavecin, care a fost numit „Musica serena". Asistentul Ioan Welt la clavecin, studenţii Bujor Prelipceanu (vioară), Dumitru Gherman (flaut) şi Dan Prelipceanu (violoncel) au interpretat piese de T. Albinoni, J. Bodin de Boismortier, J. Ph. Rameau, J. J. Fux, R. Keiser şi J. S. Bach şi este de remarcat că piesele au fost alese dintre lucrările ample, reprezentative pentru compozitori.

Relativa maturitate a execuţiei, a concepţiei, siguranţa care n-a părăsit nici o clipă pe tinerii instrumentişti, în sfîrşit, certul rafinament şi acurateţea interpretării pasajelor contrapunctice, ne-au făcut să privim formaţia ieşeană ca pe una din forţele artistice de prim rang a viitorului apropiat.

Să încheiem notele de faţă cu o sugestie pe care o facem organizatorilor de la Ateneu, aceea că ar fi de dorit să privească mai cu atenţie la asemenea apariţii, adică să încerce să le programeze mai des în concerte, să le ofere nu numai condiţiile debutului, ci şi pe acelea ale consacrării.

ŞTEFAN BLĂNARU

Cornelia Bronzetti-Florenţa Barbălat

Stagiunea camerală constituie, pentru evoluţia muzicienilor noştri, au adevărat laborator de maturizare a posibilităţilor lor artistice. An de an, prin intermediul recitalurilor instrumentale, ei au condiţii esenţiale de verificare şi consolidare a experienţei interpretative. Remarcăm acest fapt, tocmai în legătură cu concertul de sonate susţinut de Cornelia Bronzetti în Sala mică a Palatului, concert care se înscrie pe o constantă linie de evoluţie a violonisticii sale. An de an, recitalurile sale au vădit o preocupare deosebit de serioasă, îndreptată atît spre diversificarea repertoriului, cît şi spre desăvîrşirea modalităţilor de expresie. Recentul concert de sonate ne-a atras atenţia în primul rînd prin seriozitatea cu care a fost ales programul, evitîndu-se locurile comune, accentuîndu-se anumite elemente muzicale specifice repertoriului violonistic. *Sonata în re minor, op. 9* de Karol Szymanowsky relevă o lume expresivă intens romantică, bogată în culori instrumentale, generoasă în dramaturgia melodicii. Aceste trăsături, specifice compozitorului polonez, au oferit cuplului de interpreţi cîteva momente de vibrantă trăire emoţională. Cu *Sonata nr. 2* de Honegger, am fost îndrumaţi spre o zonă a conversaţiei spirituale, cu replici lucide, echilibrat construite, pentru ca apoi *Sonata nr. 2* de Prokofiev să etaleze strălucitoarea cromatică instrumentală prin intermediul căreia compozitorul îşi construieşte discursul, la hotarul dintre glumă şi confesiune lirică. Desigur, asemenea lucrări cereau celor două interprete un efort extrem de dificil, pentru asigurarea mutaţiilor stilistice şi soluţionarea diferită a problematicii tehnice. Cornelia Bronzetti, posedînd o apreciabilă experienţă, rezolvă piesele abordate cu calm, îngrijită rostire a liniei expresive, impunîndu-şi personalitatea. Colaboratoarea ei, pianista Florenţa Barbălat, deşi nu are încă aceeaşi practică concertistică, se relevă printr-o ţinută instrumentală sobră, printr-o susţinere a dialogului din care lipsesc obiceiurile rutiniere ce transformă atît de des pianistul în acompaniator. Iată de ce considerăm că acest concert de sonate a avut calitatea unei seri muzicale autentice, de specific cameral, nuanţa de „recital instrumental" cedînd locul unei convorbiri muzicale. În deschiderea concertului, *Elegia* de Carmen Petra Basacopol — primă audiţie — a adus o undă de lirism

de origine enesciană, comentată însă în factura discretă a personalității compozitoarei, care deseori a fost remarcată pentru afinitățile ei față de genurile miniaturii muzicale.

Gr. C.

Al doilea Festival al tinerilor interpreți muzicieni

Constituie deja o valoroasă tradiție faptul că pentru al doilea an consecutiv se organizează la Ateneul Român festivalul tinerilor interpreți din București. Este o acțiune ce tinde să ridice realizările celor mai tineri muzicieni — elevi ai celor două licee de muzică din Capitală și studenți de conservator — la nivelul exigențelor primei scene de concert a țării; și în plus, serile de muzică organizate la Ateneul tineretului aduc o finalizare firească — la nivelul posibilităților fiecărei vîrste — a muncii întreprinse zi de zi, a acestei activități migăloase de dobîndire și stăpînire a mijloacelor muzicale, de descifrare a sensurilor lucrărilor studiate.

Am ascultat astfel — în două seri consecutiv, la începutul lunii martie — un grup reprezentativ, într-adevăr foarte numeros de pianiști, numai doi violoniști și doi instrumentiști suflători. În ceea ce-i privește pe violoniști trebuiesc remarcate în primul rînd realizările Andei Petrovici și ale lui Călin Ciora — de la liceul „George Enescu" și, respectiv, nr. 1, tineri ale căror interpretări de ținută s-au caracterizat prin siguranța expunerii, prin deplina conștientizare a acesteia. Student în anul al doilea, violonistul Arnold Scherer a etalat, la rîndul său o virtuozitate de cea mai bună calitate, virtuozitate dublată de un temperament lucid întreținut. În același context al interpretărilor deosebit de meritorii trebuiesc amintite apariițiile elevilor Stefan Rodescu, Andrei Bădulescu și Alexandru Orban aflați în ultimii ani de liceu, tineri permanent preocupați de claritatea, de logică frazării, de acuratețea sonoră a acesteia.

Dintre cei opt pianiști prezenți în acest festival pe podiumul Ateneului Român, voi remarca, de asemeni selectiv, evoluția foarte tînărului Dan Atanasiu — din Galați — dotat cu o acută sensibilitate în conturarea frazei, pe aceea a Maricăi Șerban de un remarcabil bun gust și aleasă capacitate de modelare a tonului, sau pe Vlad Conta — ultimii doi de la liceul „George Enescu", pianist stăpînind o virtuozitate aproape transcendentală, viguroasă, atent strunită. Acestora li se alătură interpretările temeinic construite, firesc sensibilizate interior, interpretări realizate de elevii Tudor Dumitrescu și Vittorio Albini — de la liceul nr. 1, sau de studenta Eva Rădăcineanu.

Din rîndurile celorlalți tineri interpreți prezenți pe podiumul Ateneului Român îl voi menționa pe violoncelistul student Dorel Fodoreanu — dispunînd de o remarcabilă vigoare și profunzime a sunetului sau pe oboistul Cristian Ștefănescu — de la Liceul „George Enescu", interpret sobru, bine echilibrat în evoluțiile sale.

În afara acestor bine meritate aprecieri adresate interpreților trebuie observată tendința aproape generală de deplasare a selecției programelor de concert către un repertoriu mai facil, îndeobște romantic, bazat în mare parte pe spectaculozitatea efectelor tehnice instrumentale.

Să nu uităm că la fel de accesibili —atît celor mai tineri interpreți cît și publicului — le sînt și operele lui Bach, Mozart sau Beethoven, cu totul evitați în concertele mai sus comentate. Căci un repertoriu de ținută, adecvat vîrstei și înțelegerii interpretului, exercită în primul rînd o acțiune educativă, formativă asupra sa dar și asupra ascultătorului din sala de concert.

D. A.

Tineri interpreți pe scena Filarmonicii

Filarmonica împlinește, între alte sarcini, și aceea de a promova pe tinerii interpreți. Sînt semnele culturii noi, socialiste, în cadrul căreia talentele apar valorificate, puse de timpuriu în lumină. Pe tineri îi aflăm la 17—18 ani, chiar și mai înaintea acestei vîrste, pe podiumul sălilor de concert, prezentînd muzica marilor clasici, cu participarea încurajatoare a unui public numeros. Ce frumos! Aruncînd o privire înapoi cu o jumătate de veac, ne amintim însă că tot ceea ce se putea spera era urmărirea în chip clandestin a repetițiilor și, mai clandestin, a concertelor... Manifestări ale tineretului, de ordinul celor susmenționate? Nu existau.

In februarie curent, am urmărit la Ateneul Român (Sala Studio) două recitale. Tînărul violonist Călin Ciora a vădit în Partitura a II-a în re minor, pentru vioară solo de Bach, însușiri și, pentru viitor perspective, dintre cele mai frumoase: un ton sigur, ferm, o frazare corectă, muzicalitate și pentru vîrsta sa, (nici 18 ani) maturitate. A imprimat *Allemandei* o mișcare moderată dar hotărîtă, iar *Courantei* însuflețire. *Sarabanda* redată cu o liniște maiestoasă apoi *Giga*, cu accente juste și nuanțate dinamice admisibile, au făcut loc celebrei *Chaconne*. Aici a dovedit o nebănuită rezistență și o serioasă pregătire. A cîntat-o dintr-un suflu, cu o concentrare și o corectitudine demne de un violonist format și care oglindeau îndrumarea competentă de care s-a bucurat (profesorul său este Mihai Constantinescu). Desigur, multiplele tîlcuri ale acestei magnifice piese de concert i se vor desvălui interpretului în chip progresiv. George Enescu făcea, între multe alte recomandări privitoare la studierea Chaconnei de Bach, pe aceea de „a fi scris textul din nou în dispoziția sa logică, pe mai multe voci, repartizînd linia muzicală pe patru portative. Supravegheați timbrul — spunea marele artist — fiecăreia dintre părți astfel încît să aveți, pînă la urmă, un prim și un al doilea soprano, un prim și o a doua voce secundă (contralto). Atunci totul se va lumina"...

Este o mare învățătură. Tînărul Ciora va ține necontenit seama, de asemenea, de îndrumările profesorului său privitoare la păstrarea ritmului imperturbabil și la evidențierea din plin — de-a lungul variațiilor — a liniei melodice.

În *Sonata pentru pian și vioară, în Si bemol* de Mozart, am apreciat cu atît mai mult elanul cu care a cîntat, și fluența în expunerea ideilor muzicale, cu cît veneau după greaua încercare la care se supusese. Aici s-a făcut prețuită, de asemenea, participarea în egală măsură a excelentei pianiste Maria Bell care a cîntat în stilul specific mozartian. Dialogurile au fost redate cu multă vivacitate. În *Andante* am avut o meditație poetică de calitate iar *Rondo*-ul final a fost cîntat cu strălucire. În încheiere, foarte românească *Suită pentru vioară solo* de Vasile Filip, piese cu vibrante ecouri de virtuozitate populară, pe care violonistul le-a prezentat cu vitalitate.

Am urmărit apoi recitalul dat de nu mai puțin tînărul violonist Serban Nichifor.

Programul pe care l-a prezentat a fost de o diversitate și exigență deosebite. Dela o manifestare la alta (ultima oară l-am asculta cîntînd *Concertul de Boccherini)* Șerban Nichifor înregistrează noi progrese. Complexitatea problemelor interpretative cu care a fost confruntat într-un asemenea recital de anvergură i-a impus o severă muncă artistică pe care a împlinit-o cu mult entuziasm. A cîntat *Preludiul* din *Suita a V-a pentru violoncel solo* de Bach, cu o sensibilă interiorizare iar *Fuga,* cu siguranță și precizie ritmică. Manifestînd, poate, o oarecare nervozitate înainte de *Sonata a X-a în Mi major* de Valentini, piesă de prețioasă virtuozitate, a reușit să se domine repede, oferindu-ne o interpretare din care relevăm, cu satisfacție, tocmai gravitatea și calmul cu care a redat prima mișcare. Trăsăturile de bravură din *Allegro* care a urmat, realizate cu vigoare (chiar nici nu trebuie să preseze prea mult în grav, căci strunele pot suna discordant) poezia afirmată în registrul acut din aceeași mișcare, apoi ritmul moderat și bine marcat din *Gavotta* au dus către punctul culminativ al Sonatei, Allegro final, unde a cîntat cu o virtuozitate lăudabilă.

O dificilă „piatră de încercare" atît în ceea ce privește execuția propriu zisă cît și interpretarea, a constituit-o *Suita a III-a pentru violoncel solo* de Reger. În acel *Sostenuto* inițial, a rezolvat cu succes problemele de frazare îngrijită, de puritate a sunetelor duble, de dinamică. Melodia cu ritm ternar din partea mediană, *Vivace,* a fost prezentată cursiv iar seria atît de pretențioasă a variațiilor din *Andante* în chip explicit, luminos și bine diferențiat.

După *Pastorala* de Velehorschi, a încheiat cu o piesă de Cassado, redată într-adevăr ca un omagiu sau ca un compliment: *Requiebros.* La repetatele cereri a oferit *Lebăda* de Saint-Saëns, cîntată cu distincție și gingășie.

Față de promițătoarele și indiscutabilele calități, i-am sugera lui Șerban Nichifor să nu suprasolicite instrumentul. Nu are nevoie să forțeze intensitatea tonului.

Acompaniamentul a fost susținut cu o exemplară ținută artistică, în chip sobru, cu finețe și tact de profesoara Elena Cosma a cărei contribuție la succesul recitalului a fost valoroasă.

Ștefan Rodescu, Rodica Giroveanu, Bogdan Georgescu

În sala studio a Ateneului Român, Filarmonica „George Enescu" continuă prezentarea tinerilor interpreți. Unii revin cu o periodicitate anuală. Confruntarea cu publicul e binevenită. Ea măsoară, între altele, evoluția celor ce se manifestă în aceste recitaluri, adesea de indiscutabil interes artistic, ca în cazul de față.

Tînărul violonist Ștefan Rodescu, în ultima clasă de liceu muzical, este pentru a doua oară pe podiul acestei săli de concert. Interpretînd *Ciaccona* de Vitali a învederat în primul rînd o foarte bună pregătire. Tonul său a devenit mai ferm, mai cald și cît se poate de bine nutrit. A cîntat celebra piesă, atît de melodioasă, a marelui preclasic italian, cu o remarcabilă contenență, desfășurînd minunatele variații în liniște, cu acea egalitate a mișcării atît de necesară și cu unele frumoase nuanțe de piano. Revenirea, în forte spre final, a fost făcută cu eleganță, cu o trăsătură de arcuș sigură, fiind susținut la pian cu pondere, tact și muzicalitate de Rodica Giroveanu-Eugen.

În *Sonata în sol minor* de Mozart, violonistul și-a făcut o frumoasă intrare cu maiestosul preludiu *Adagio,* expus cu o anumită noblețe după care a atacat, în același spirit, înfrigguratul *Allegro.* Aici, tema a fost prezentată mai întîi de pianistă care, după momentele de expansiune tipic mozartiene, a condus-o într-un *rallentando* și *crescendo* către o culminație, ce i-a deschis calea violonistului. Replicile, imitațiile, între cei doi parteneri, au fost viguroase, energice, după care dialogul a dus la o *ritornelă* plină de strălucire.

Un cuvînt și despre acel *Andantino cantabile,* în tonalitate majoră, de alură aproape populară, în care suita de variații deosebit de elaborate a fost prezentată de interpreți — și spunem astfel deoarece pianul a avut o participare egală — în chip pasionat, în propriul stil mozartian.

Ca lucrare românească: *Mica suită* de Mihail Jora, în care cele patru părți — *Dor de soare, Bejenie, Mîngîiere* și *Reînnoire* au fose redate cu coloritul lor specific și acel descriptivism care fac din ele adevărate miniaturi de gen. Un dans de Brahms a încheiat acest atrăgător recital, oferit în supliment. Ștefan Rodescu, talent indiscutabil, se aplică în chip serios studiului. Față de anul trecut se află într-un frumos progres. Rodica Giroveanu este, la rîndu-i, o pianistă cu o tehnică șlefuită, foarte sensibilă și de o muzicalitate pe care i-au atestat-o multitudinea nuanțelor atît de judicios aduse în joc de-a lungul recitalului.

În partea a doua, pianistul Bogdan Georgescu a prezentat un program deosebit de exigent. A interpretat *Toccata și Fuga în mi minor* de Bach nu numai cu rigoarea de execuție și austeritatea cerute dar și cu sentimentul conținutului poetic pe care aceste piese îi cuprind. A cîntat fluent, cu un sensibil dinamism interior și cu o anumită emoționalitate.

Variațiile în fa minor, de Liszt, pe o temă de Bach, solicită multă virtuozitate în stilul specific

compozitorului, de care interpretul a dat dovadă cu prisosință. Trebuie să spunem însă că această piesă, prevăzută probabil în unele programe de Conservator, a apărut foarte laborioasă în sine, cuprinzînd parafraze, ornamentații și arabescuri tipic lisztiene în care se deslușea acel etalaj al bravurii pentru bravură. Apreciind și elogiind munca de asimilare depusă de pianist, trebuie să spunem totuși, că asemenea „mașini infernale" apar, astăzi, incomparabil mai rar, în programe, și pe bună dreptate ; ele sînt obositoare pentru interpret ca și pentru ascultători. Dar au venit admirabilele *Piese fantezii* de Schumann, care au reprezentat punctul de atracție deosebită al recitalului. După *Seara*, înfățișată cu multă cursivitate dar care ar fi reclamat o mai accentuată concentrare, după *Avînt* redată cu multă vivacitate, *Dece ?* a fost expusă cu lirism și realmente ca o gingașe interogație. Piesa *Capricii*, prezentată puțin apăsător, la început, a fost după aceea cîntată avîntat și cu o notă de umor.

Romantica *In noapte* și *Fabula* — o poveste cu alternanțe de *lento* și *presto* — au fost urmate de *Vis sbuciumat*, redat foarte just, cu caracterul de avalanșă al unui coșmar. *Sfîrșitul cîntecului* a avut în final, poezia și buna dispoziție pe care a gîndit-o, ca o încoronare, compozitorul.

Din lungul program a făcut parte și *Sonatina* de Sigismund Toduța căruia interpretul i-a redat stilul unitar, caracterul românesc, de joc, în prima parte și de veselie, în final.

Bogdan Georgescu este un pianist de deosebite promisiuni și dispune, credem, de toate premizele unei frumoase cariere pianistice.

J.-V.

Brașov

Aflată în evident progres, filarmonica brașoveană s-a prezentat în această stagiune cu un repertoriu plin de interes, în care o atenție deosebită este acordată creației românești. Reținem din concertele lunii februarie, prima audiție brașoveană a *Suitei haiducești* de Liviu Comes. Lucrarea este extrasă dintr-un amplu scenariu coregrafic, *Poemul eliberării*, pe care autorul l-a dedicat aniversării a 20 de ani de la eliberarea patriei de sub jugul fascist. Suita este formată din patru părți purtînd sugestiv titlurile : *Obidă*, *Răscoală*, *Despărțire* și *Joc haiducesc*. Criteriul selectiv care a determinat alcătuirea acestei suite, este evident caracterul ei net coregrafic, bazat în principal pe originalitatea și autenticitatea ritmurilor variate, de un specific folcloric aparte, constituind totodată însăși sursa esenței ei muzicale.

Prima parte, debutînd cu o scurtă introducere, are un caracter evocator, presărat cu accente viguroase, bine subliniate de o ritmică sugestivă. Începutul părții a doua corespunde unei pregătiri tensionale efectuată de compartimentul corzilor, după care un semnal de trompetă, declanșează o dezvoltare în care se intercalează spirituale momente de joc, pline de autenticitate folclorică. Din nou însă suportul principal este alternanța unor succesiuni ritmice sincopate și pregnant accentuate. Un cald lirism pastoral vine, în partea a treia, să creeze o ambianță evocatoare a plaiurilor patriei. Tema, cantabilă, este reliefată cu multă plasticitate de apariția unui ritm sacadat, rezolvat prin contrastul unei reveniri tematice pline de lirism a flautului. Partea a patra capătă caracterul unei sinteze ritmice, însăși temele, scurte, chiar fragmentare, fiind subordonate variațiilor ritmice. Este un final electrizant, plin de viață și prospețime.

Dirijorul Emanoil Elenescu a asigurat o execuție de acurateță și o interpretare care a pătruns realele sensuri ale creației.

Mai reținem din programele filarmonicii brașovene prestigioasa interpretare a *Simfoniei I* de Gustav Mahler, o realizare de elevată ținută artistică a dirijorului Mircea Lucescu și puternica impresie lăsată de tînărul dirijor Jonas Domarkas (U.R.S.S.) care, într-un program Beethoven, a entuziasmat prin concepția sa interpretativă, acurateța stilistică și forța trăirii emoționale, cu totul la înălțimea marelui său maestru Igor Markevici.

Bine integrat în această atmosferă, pianistul Liviu Teodor Teclu a avut o evoluție meritorie, mai ales în părțile a II-a și a III-a a *Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră* de Beethoven.

În recitalul susținut la Brașov, care de altfel i-a găzduit și debutul înainte cu doi ani, tînărul violonist Șerban Lupu s-a înscris pe linia unui progres ascendent de o factură proprie marilor speranțe și perspective. Maturitatea unui ton curat, cald și pătrunzător, o bună tehnică și mai ales interpretarea sa însumînd finețe, sensibilitate și multă intensitate de sentiment, calități de care a făcut dovada într-un repertoriu variat și dificil (Mozart, Brahms, Doru Popovici, Wieniawsky, Szymanowsky, Saint-Saëns, Tartini), sînt garanții ale unui talent căruia îi sînt deschise marile aspirații.

MIRCEA GHERMAN

Liceul de muzică din Cluj

Un remarcabil concert simfonic a prezentat Liceul de muzică din Cluj. Programul a cuprins : *Concert pentru orchestră de coarde* de V. M. Iusceanu, *Concert pentru pian și orchestră în Do major*, K. V. 416, și *Simfonia în Si bemol major* K. V. Anhang 216 de W. A. Mozart, și *Trei jocuri* din Ardeal de A. Stoia.

Desigur, altfel ar suna aceste piese cîntate de o formație experimentată, în comparație cu ansamblul instrumentiștilor adolescenți care sînt în formare și luptă cu dificultăți tehnice. Pe lîngă simpatia ce o trezește spectacolul unei orchestre alcătuite din elevi, acest concert merită un interes și pentru nivelul artistic la care a ajuns.

Concertul de Iusceanu s-a desfăşurat limpede, iar compoziţiile lui Mozart au avut, în ansamblul orchestral, expresie şi contraste. Jocurile de Stoia: *Haţegana, Bătuta (Danţu)* şi *Mărunţelul,* au sunat convingător, destul de bine pentru o orchestră de elevi. (Cît sînt de scînteietoare aceste piese orchestrale!) Un merit principal îi revine profesorului Emiliu Dragea, dirijorul concertului. El a avut discernămîntul şi prudenţa necesare pentru a prezenta în mod onorabil, un program bine alcătuit şi reprezentativ.

Solistul concertului, elevul Adrian Stoica din clasa a X-a, are multă lejeritate. Concertul de Mozart l-a cîntat sensibil, însă oarecum uniform. Atitudinea meditativă, visătoare a tînărului pianist, a cucerit pe deplin în bisurile date la cererea publicului: partea I-a din *Sonata lunii* de Beethoven şi *Lîngă izvor* de Mihai Andreescu (Skeletty). Impunîndu-se, în prima sa afirmare ca solist pe podiul sălii mari a Casei Universitarilor, Adrian Stoica rămîne în atenţia publicului, care îi va urmări cu interes evoluţia.

Corul „Iacob Mureşianu"

În cadrul unei festivităţi deosebite, s-a inaugurat public, corul bărbătesc al Casei municipale de cultură din Cluj, care, în semn de cinstire a memoriei compozitorului Iacob Mureşianu, îi poartă numele.

Atmosfera entuziastă cu care a fost însoţită evoluţia acestui concert, arată cît de necesare sînt astfel de formaţii de amatori cu un ecou adînc în mase. (Încă nu sînt uitate concertele istorice date de Iacob Mureşianu la Blaj — la marile serbări ale Astrei, în 1911 — sau ale lui Dima, la Sibiu şi Braşov şi ale lui Ion Vidu, la Lugoj!)

Programul a etalat un repertoriu coral românesc clasic, care a întreţinut la mai multe generaţii de tineri, entuziasmul pentru marile idealuri colective, simţul solidarităţii naţionale şi dragostea pentru frumos: *Sfîntă zi de libertate* de A. Flechtenmacher, *Altarul Mînăstirii Putna* de C. Porumbescu, Balada Şoimul şi floarea fagului şi corurile *Dorul meu* şi *Neică Neiculiţă* de Iacob Mureşianu, *Serenada* de Tudor Flondor, *Pui de lei* de I. G. Brătianu şi *Mori mîndro* de Augustin Bena, cărora li s-a adăugat: *Motto* de I. Savu, *Mama* şi *Partid, pavăza mea* de I. D. Chirescu, *Pentru mîndra* şi *Imn străbunilor eroi* de M. Cuteanu, *Bătrîni* de C. Cherebeţiu, căruia i se datorează şi cea mai mare parte a orchestrărilor din partea II-a a programului. Şi-a dat concursul orchestra Operei Române şi soliştii C. Busuioc, D. Serbac şi F. Siminic (precum şi pianistul Tiberiu Popa) de la Opera Română şi soliştii corului: A. Teognoste, I. Comşa şi V. Lipovan.

Dirijorul Marius Cuteanu a înregistrat un nou succes în activitatea sa de neobosit animator al vieţii muzicale transilvănene şi de valorificator al tezaurului înaintaşilor muzicii româneşti.

E. B.

„Bună seara, domnule Wilde", muzical de Eugen Mirea şi H. Mălineanu

Sub aparenţele unui fermecător spectacol plin de haz, muzică şi dans, autorii muzicalului Bună seara, domnule Wilde! ne dau o compoziţie superior închegată, de un sigur simţ ironic, atenuat de poezia feerică a costumelor, luminilor, cîntecelor şi momentelor coregrafice, într-un gen care nu şi-a definit încă pe deplin stilul. Fiindcă nu tot ce se înrolează în teatrul cu cîntece şi dansuri din zilele noastre e neapărat *muzical,* chiar cînd el a fost scris şi compus recent. Dacă acest gen, mai pretenţios decît opereta şi mai complex prin text şi muzică decît ea, a izbutit să-şi impună supremaţia, realizările lui în relaţie mondială numărînd cîteva opere de o importanţă remarcabilă, aceasta se datorează formulei sale de conţinut şi prezentare, care sugerează o fizionomie mai complexă a teatrului muzical.

Critica a cerut de nenumărate ori o schimbare a materialului dramatic şi o perspectivă artistică mai fermă, dobîndită de el prin partitură, o dată cu renunţarea la schemele psihologice ale operetei, reduse la nişte fantoşe cîntătoare, texte corespunzătoare sensibilităţii prezente şi unui public conştient de sine. Pretenţia aceasta a grăbit şi la noi apariţia unui muzical original. După *Groapa* lui Eugen Barbu, cu muzica de Radu Şerban — compozitor aflat într-o progresivă depăşire a dispoziţiilor sale creatoare, confirmînd speranţele nutrite încă de la debutul său —, *Bună seara, domnule Wilde!* impune producţiei româneşti în genul de muzical, chiar de la început, un nivel artistic superior.

Oscar Wilde şi scrierile sale aparţin încă într-o oarecare măsură, timpului nostru, deşi eroii lui s-au împuţinat în ultima jumătate de secol, pînă la dispariţie aproape, în însăşi patria autorului. Însă ei evocă spiritul unui timp anumit şi mentalitatea lui, o anume faună urbană înecată în estetism şi în jocurile facile de-a viaţa, dragostea şi moartea, pe care marele înfrînt de ipocrita morală a victorianismului tîrziu le-a privit cu un ochi deschis şi lucid. Oricît personajele acestui *Bună seara, domnule Wilde!* ni se pot părea marionetele unui joc condimentat cu oarecare sentimentalism liric şi stropit pe alocuri cu nişte humor, ele cîştigă viaţă prin intenţia clară a lui Eugen Mirea de a ironiza tot timpul, cu un simţ rar al esenţelor şi cu optica realistă a artistului de azi, încît dozarea acţiunii, organizarea internă a scenelor, utilizarea nuanţelor în dialog şi hazul personajelor se încheagă într-un spectacol aerat şi antrenant, mereu agreabil, construit cu o precizie care nu lasă nimic în umbră.

În dosul acestui joc de mecanisme fără greş, pe care îl regizează în piesă însuşi Wilde — întrupat cu farmec şi dezinvoltură de Al. Repan —, se ascund însă un imens travaliu şi o tehnică migăloasă. O astfel de realizare se apreciază îndeosebi de cei ce sesizează nuanţele subtile, ironia bine folosită în economia dramatică, dar îndeosebi de către cei ce înţeleg în ce măsură H. Mălineanu a izbutit, prin

muzica sa, elaborată cu o lucidă stăpînire artistică, să redea nu numai o atmosferă de autenticitate londoneză, în stilul acelui teatru muzical, care — în ciuda vivacităţii moderne — nu neglijează coloritul de epocă, ci asigură chiar prin pitorescul evocării o ritmică de o deosebită sugestie acţiunii, prezentării şi interpretării caricaturale a personajelor.

Cu o bandă magnetică pe care şi-a înregistrat melodiile, compozitorul reuşeşte să creeze atît mediul, cît şi aura personajelor ; cîntecele sale transmit publicului mai mult decît un plăcut antren ritmic, ca în piesele *Love, Dumneata eşti altceva, Unde e Baby ?, Parisul* şi *M-am legat de tine-n gînd,* manifestări inedite ale unui rar talent de melodist şi ale unui foarte bun cunoscător al teatrului muzical. Interpreţii sînt actori de proză : Ştefan Iordache (John Worthing), Florian Pittiş (Algeron Montcrieff), Ştefan Radof (Dr. Chasuble), Radu Dunăreanu, într-un dublu rol de valet, admirabila Carmen Stănescu (Lady Bracknell), Anda Caropol (Gwendolin Fairax), Mariana Mihuţ, cu permanenta ei vibraţie interioară şi o vaporoasă ingenuitate (Cecily Cardew) şi Migry Avram-Nicolau (Miss Prism). Felul cum toţi aceştia cîntă şi, la nevoie, dansează chiar, încadrîndu-se perfect în tablourile făurite de autor, e de-a dreptul pilduitor pentru cîntăreţii de profesie care neglijează aspectul de actorie al prezenţei lor scenice.

Regizorul Alexandru Bocăneţ a sintetizat cu nerv şi bun gust personajele, acţiunea şi reconstituirea unei atmosfere de epocă specială într-o imagine unică, vie, colorată, cu integrala revelare a notei de joc şi persiflaj conferită de autori piesei, încîntînd spectatorii fără rezervă. El a găsit colaboratori inteligenţi în pictorul-scenograf Sică Rusescu, în Lidia Radian, căreia i se datorează frumoasele costume *fin de siècle,* şi în coregraful Cornel Patrichi.

O feerică aventură de teatru muzical, iată ce au realizat Eugen Mirea şi H. Mălineanu cu *Bună seara, Domnule Wilde !,* după piesa „Ce înseamnă a fi onest" de scriitorul englez, căreia i-au accentuat şi i-au adus la zi captivanta ironie, graţie şi fantezie.

CLAUDE ROMANO

Sub semnul improvizaţiei: Spectacolul „Vine, vine... Olimpiada" faţă în faţă cu spectatorii

Teatrul de revistă şi comedie „Ion Vasilescu" ne-a propus cea de-a şasea premieră a stagiunii 1971—1972 cu spectacolul „Vine, vine... Olimpiada" (prezentat în program ca o avancronică muzical-umoristică de Ciupi Rădulescu şi George Mihalache). O sală arhiplină — e vorba de Sala Palatului — aştepta un spectacol tineresc, amuzant, pe măsura unor reuşite anterioare ale acestui gen de largă popularitate. Din păcate însă, chiar de la început, reprezentaţia are un evident caracter de improvizaţie, provocînd o decepţie care se amplifică pe măsură ce se deapănă programul. Se deschide cortina şi începe „Prologul Olimpic" : un amalgam ţipător cu cercuri şi steaguri, o defilare stîngaci mînuită. Reuşeşte să se termine... şi „Vine, vine... Olimpiada" cu Ciupi Rădulescu şi două prezentatoare : o alcătuire şubredă, cu un umor forţat, greoi. Să excludem din program numerele muzicale de sine stătătoare care în orice spectacol de varietăţi ar face succes. Mergem pe firul revistei, pe firul ideii pe care s-a clădit revista şi anume „febra olimpiadei"... Urmează „Satul Olimpic" : o pereche trecută peste vîrsta baletului vrea să sugereze „Ştafeta"" generaţiilor, dar nu izbuteşte să treacă peste limitele unei note de vulgaritate. Două soliste : Silvia Catană şi mai ales, Mili Paul (nu ştiu de ce se numesc tocmai ele din tot corpul de balet „soliste"?) mimează fals entuziasmul în faţa marii manifestări. Cunoşteam cupletele fotbalistice ale lui Ciupi Rădulescu din alte spectacole de revistă. Nici aici nu au lipsit. Aşadar, am asistat din nou la un „Uzat cocteil" fotbalistic.

Tema spectacolului era generoasă dar autorii s-au apropiat de ea formal, fără nici o investiţie cît de cît notabilă în planul ideilor, al invenţiei comice, şi fără exigenţă sub raportul spectacolului propriu-zis. A displăcut momentul „Satul Olimpic", dar forfota din „Înainte de start" — tot un moment coregrafic — a fost şi mai supărătoare. Nimic nu e mai trist pentru un „spectacol vesel" decît să-i urmăreşti grimasa protocolară, peroraţiile pe cuvinte mari care ţin să suplinească un sens şi un haz autentic. De la „Prologul Olimpic" la „Porumbeii păcii", saltul a fost mai greu pentru public decît pentru interpreţi. Am înregistrat decepţia, nemulţumirea spectatorilor.

Tehniciana Geta Stănculescu spunea : „Păcat de timpul pierdut. Cu atît mai regretabil cu cît pe tema Olimpiadei s-ar fi putut realiza un spectacol distractiv şi actual de mare succes. Ar fi trebuit însă ca autorii lui să-şi respecte propria semnătură şi să nu creadă că publicul acceptă orice. Deci, păcat de timpul pierdut şi păcat că astfel de producţii pot vedea lumina scenei".

Studentul Cezar Statovici de la facultatea de Mecanică Agricolă : „Îmi plac spectacolele de varietăţi, — cînd sînt bune. Le consider ca momente necesare de divertisment în limitele cunoscute ale genului.

N-aș fi crezut însă că teatrul „Ion Vasilescu" să-și poată da girul unei manifestări atît de precare. In locul divertismentului promis am asistat la o improvizație cu totul supărătoare. Dacă s-ar scoate titlul „Vine, vine... Olimpiada" și toate textele care pretind că-l comentează, dacă ar rămîne doar micro-recitalurile cîntăreților, dacă nu s-ar ține cu tot dinadinsul ca această desfășurare să se numească „revistă" — atunci ar fi rămas muzica și poate ar fi fost o seară onorabilă de muzică ușoară".

Pensionara Cornelia Carp „Are și umorul rolul lui într-o revistă tinerească. Avea parcă ceva miez cupletul „Nu mai dau". În rest de cîte ori intrau în scenă prezentatoarele, prezentatorul, aveam o senzație de jenă. Cu așa texte slabe nu prea este indicat să apari în public".

Statisticiana Ioana Naumescu: „Mi-au plăcut momentele muzicale cu Chyko Basil, Luky Marinescu, Cornel Constantiniu, Petre Geambașu... Ele n-au putut însă salva spectacolul, care în ansamblul lui este, după părerea mea, un eșec".

Un jurist: „Aș vrea să spun că baletul este de-a dreptul lipsit de orice fantezie. Vor să descrie un sat olimpic sau emoția zilelor de pregătire a întrecerilor, dar gesturile, mișcările sînt total neinspirate. Oare cum se permite o astfel de improvizație?"

Elevul Sorin Marian: „Eu iubesc muzica ușoară, e singurul lucru mai bun din tot spectacolul vizionat. Dar aș avea cîteva rezerve: amplificarea a fost excesivă, iar cîteva melodii, printre care cea închinată de Valențiu Grigorescu lui Țiriac și Năstase, extrem de slabe".

Părerile citate ni se par concludente. Teatrul „Ion Vasilescu" ne oferă așadar, la Sala Palatului, o nouă revistă. Publicul vine optimist, încrezător. Pleacă dezamăgit. „Dacă sărim peste momentele coregrafice, dacă închidem ochii la niște cuplete veștejite, sărace în idei, dacă...

Am urmărit doar firul, pretinsul fir al „Olimpiadei". Să notăm și părțile bune ale spectacolului: scenografia, costumele care au chiar un stil, o ținută decentă, și așa cum am spus momentele muzicale: cîntecele lui *Cornel Constantiniu* (bun actor, cu un simț deosebit al ritmului — pînă acum l-am ascultat doar în cîntece-poem), *Luky Marinescu* (prezență agreabilă, colorînd frumos melodiile); am înregistrat recitalul formației Savoy (aplaudate mai mult decît sperau realizatorii spectacolului) fără extravaganțe, vocea de canzonetă a lui Petre Geambașu; să ne amintim și de o parte „tristă", de balet, acel „celebru" „Înainte de start"; apoi Doina lui Dorin Anastasiu (într-un efort de a ieși din stilul Hustin). Cu această premieră teatrul „Ion Vasilescu" își „achită" o datorie de repertoriu. Cum își rezolvă însă datoriile față de public?

Sm. O.

Primul „Muzical" și sursele lui: „Show Boat" de Jerome Kern-1927

II

Succesul, a cărui urmărire are o lungă constanță în istoria teatrului muzical de pe Broadway — unde s-a experimentat și s-a impus *muzicalul* — a dus la o mulțime de căutări și înnoiri, mai mult sau mai puțin viabile. S-a ajuns, însă, prea des la clișee, din greșala acelor autori, producători și regizori care credeau că succesul în diversele genuri și compartimente ale teatrului distractiv se obține doar prin luxul prezentării de scenă, prin frumusețea în sine a muzicii și antrenul dansurilor. S-au convins repede cu toții că ceea ce îmbătrînește și se epuizează părăsește scena și e părăsit de public în ciuda celor mai fastuoase montări, că muzica apreciată de ascultători este aceea care îi predispune în sensul conținutului teatral.

Este și cazul piesei *Show Boat* (Teatrul plutitor), cu muzica de Jerome Kern, textul de Oscar Hammerstein II, după romanul cu același titlu al scriitoarei americane Edna Ferber, a cărei premieră a avut loc la 27 decembrie 1927 pe scena Teatrului Ziegfeld din New York.

După opinia istoricilor teatrului muzical modern avem de a face cu primul „muzical" în sensul actual al noțiunii, fiindcă libretul, textul cîntecelor, muzica și acțiunea constituie o izbutită sinteză pentru o oglindire a vieții așa cum o imaginase autoarea romanului, fără ca partitura să devină parazitară sau ca dansurile, scenele de ansamblu cu coruri și o bogată evoluție a figurației să urmărească efecte de ordin inferior. Într-un cuvînt, libretist, compozitor, regizor și coregraf au căutat să exemplifice conținutul: Manolia, fiica căpitanului unui „teatru plutitor" de pe Mississippi, se îndrăgostește de un actor cu viață ușuratică și dezordonată, răvășită de patima jocului de cărți. Cu toată împotrivirea tatălui său, fata părăsește vasul, spre a se mărita și a-l urma la Chicago pe cartofor, dar e abandonată de el după cîtva timp, încît, spre a-și cîștiga propria existență și pe aceea a copilului său, e silită să cînte prin localuri de noapte vechi cîntece de pe Mississippi, ceea ce i-a îngăduit compozitorului — unul dintre melodiștii cei mai originali ai Americii — să folosească inteligent elemente din folclorul corăbierilor de pe fluviu și al muncitorilor de culoare de prin docuri și de pe plantațiile de bumbac. Un model admirabil de cîntec cu substrat popular, de altfel și cel mai puternic efect de muzică al piesei, a fost *Ol' Man River*, un imn al navigatorilor fluviali și al fluviului însuși, majestuos și, cu toate acestea, hohotitor ca însăși încălecarea undelor apei în necurmata lor curgere. Fluviul a dobîndit astfel, prin text și muzică, o personificare, fiind puternic, blînd, mîngîietor, dar și pedepsitor ca un zeu, însoțind viața celor născuți pe țărmurile lui, călăuzind-o și ocrotind-o, ca să răsară din memorie parcă mai viu și mai convingător decît e în realitate. Acesta este miracolul artei, pe care primul muzical l-a ilustrat convingător, deși delicat și fără insistență.

Cu toate rădăcinile înfipte în real, muzicalul lui Kern — Hammerstein II prinsese cheia stilistică a unui nou gen de teatru distractiv, secretul dificil al echilibrului fiind fundamentat pe temelii încă neuzitate: muzica ieşea din text, dansul era condiţionat de mişcările sufleteşti ale personajelor, de tensiunea conflictului dramatic, aşadar un mod cu desăvîrşire diferenţiat de operetă şi chiar de vechea comedie muzicală. În acest fel, muzica dobîndea o viaţă înnoită, capabilă să redea şi rezonanţe sufleteşti, nu doar melodii sentimentale sau vesele, produse în vederea distracţiei publicului, compozitorului oferindu-i-se prilejul de a deveni mai „poet" şi de o da muzicii o mai armonioasă îmbinare cu textul, cu acţiunea şi caracterul personajelor, cu piesa pe care o servea sau, aşa cum avea să se întîmple de atîtea ori, de care se servea.

Aşa cum, bunăoară, gravurile sugestive ale lui Gustave Doré ajută la o mai bună înţelegere a lui *Don Quijote*, publicul larg, muzica în noul gen, mai complexă şi mai atentă la textul dramatic, înlesneşte apropierea spectatorilor de anumite subiecte mari ale teatrului universal şi american, cărora le dă relief şi încheagă o imagine mai „populară" a lor. Se revăd, astfel, de către spectatori piese vechi cu o plăcere nouă, în stare să prilejuiască un plus agreabil datorită cîntecelor şi dansului. Iată de ce, muzicalul îşi caută justificarea existenţei sale pe scenele zilelor noastre în sfere tot mai înalte de dramă şi muzică. El s-a servit în acest scop, copios, de o sumă de experienţe cîştigate de teatrul muzical american încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Deoarece o ierarhizare a importanţei acestor experienţe şi exemple preluate de muzical nu este posibilă, încercăm inventarierea lor globală şi, firește, sumară, chiar dacă urmele unora din ele sînt disimulate, ca să-şi releve abia la o mai atentă privire prezenţa în componenţa şi procedeele noului gen, în care se exprimă modificate, metaforizate, dezvoltate sau abia sugerate, însă de fiecare dată evidente.

Unul din cele mai vechi şi, totodată, cele mai vii documente ale teatrului muzical american este spectacolul de *minstrels* — menestrelii care, alcătuind mici trupe mixte de actori, cîntăreţi, dansatori şi acrobaţi, au cutreierat decenii la rînd, în veacul trecut, localităţile cele mai modeste şi mai ascunse ale Statelor Unite. Ei dădeau reprezentaţii fie prin hambarele hanurilor sau ale staţiilor de cale ferată de prin tîrguri şi orăşele, fie în aer liber în anotimpurile calde, jucînd scenete dramatice şi farse comice, declamînd versuri ale marilor poeţi englezi, dansînd şi cîntînd melodii populare sau cîntece scrise de compozitori înzestraţi, ca Stephen Foster şi Dan Emmett.

S-a minimalizat mult timp importanţa acestui gen în dezvoltarea teatrului muzical de peste ocean, născut într-un mediu tipic de viaţă americană autohtonă: provincia ferită de înrîuririle cosmopolite ale New Yorkului. El a fos pe nedrept considerat joc de farse şi de măşti hilare, un fel de *commedia dell'arte* degradată, o dată ce minstrelii au vehiculat o muzică şi un limbaj inedite, iscate în ambianţa pionierilor, muncitorilor, soldaţilor şi, firește, a populaţiei de culoare, creatoarea pe nesimţite a artei jazzului. Rînjetul comic de pe faţa acestor actori modeşti dar iscuşiţi, cu toţii de culoare şi, mai tîrziu, albi smoliţi la faţă, se transforma, prin sinceritatea expresiei şi prin valoarea artistică a cîntecelor, a poeziilor declamate în acompaniamentul vreunei chitare sau viori, în masca tragică a omului din totdeauna.

Înainte ca *minstrelul* să dispară ca gen, absorbit îndeosebi de *vodevilul* mult mai variat şi mai mobil, însă şi mai superficial, chiar dacă mai profesionalizat în aspectele sale teatrale, el a mai trecut o dată, ca o vijelie, peste scenele americane, în primele două decenii ale acestui secol, lansînd un foarte mare actor şi cîntăreţ, pe Al Jolson. Cînd în 1909, el a cîntat melodia *My Mammy*, tipică pentru minstrel şi inspirată din jazzul aflat atunci în faza explozivă a începuturilor sale, publicul de culoare i-a strigat printre lacrimi cîntăreţului alb cu faţa înnegrită de vopsea: „La fel ca tine, şi nouă ne place să rîdem de suferinţele noastre!"

Pe lîngă o muzică sugerînd aura persistentă ce se degajă din cîntecele populare şi dansurile *strut* sau *cakewalk*, muzicalul avea să împrumute de la menestreli ceea ce ei creaseră primii în America: farsa budlescă şi parodia satirică la adresa corupţiei din justiţie şi administraţia publică, a segregaţiei rasiale, a inechităţii sociale şi a exploatării omului. Jerome Kern a inclus în muzicalul său *Show Boat* nu numai un vals celebru dintr-unul din spectacolele mai vechi ale minstrelilor, ci şi ceva mult mai important, anume critica violentă a segregaţiei, prin episodul dragostei dintre negresa Julie La Verne şi albul Bill. Episodul a avut un răsunet puternic în opinia publică, ilustrat de numeroasele voci din presa americană, care arătau că noul muzical aduce pe scenă *„probleme la zi de cea mai mare gravitate ale realităţii"* !

Ceea ce era de neconceput în operetă, revistă sau vodevil, muzicalul a izbutit să afirme, deşi era o continuare a tuturor genurilor vechi, trecînd chiar pe primele planuri: aspectul social al textului dramatic.

Opereta crease un tip standard şi, în acelaşi timp, regional: vienez, parizian, londonez. Muzicalul propunea, în schimb, renunţarea la orice convenţionalism sau poză teatrală şi dezbaterea deschisă a unui şir întreg de probleme legate de om şi de atitudinea sa faţă de aspectele complexe ale realităţii.

Treizeci de ani mai tîrziu, la 26 septembrie 1957, Leonard Bernstein avea să dea o amploare definitivă problemei sociale în muzicalul său *West Side Story*. *„Niciodată n-a răsunat pe vreo scenă muzicală o critică socială mai îndrăzneaţă"*, avea să scrie presa new-yorkeză. Din punct de vedere al muzicii nu a fost mai puţin importantă această lucrare, datorită faptului că izbutea, în sfîrşit, să se desprindă pentru totdeauna din panglicile roz-albe în care opereta se zbate de un secol.

G. S.

Leonard Bernstein, autorul muzicalului „West-Side Story" ↑

↑ *Billy Clark, unul din marii minstreli de la sfîrşitul secolului al XIX-lea*

Scenă din muzicalul „Show Boat" de Jerome Kern

→

Mary Martin într-o scenă din muzicalul „Hello, Dolly"

↓

Oscar Hamnerstein II (libretist) şi *Jerome Kern (compozitor), autorii primului „muzical" american*

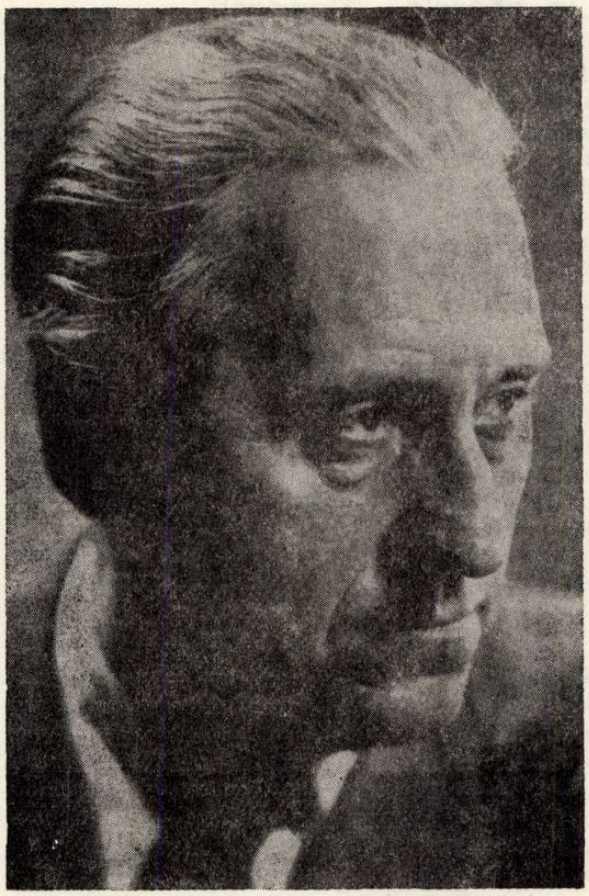
Stressand, doi dintre cei mai populari interpreți de muzical.

Afișe de muzical pe Broadway

Scenă de ansamblu din muzicalul „Oklahoma"

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie



Silhouette
Theodor Rogalski

Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue, Theodor ROGALSKI demeure pour la musique roumaine un de ses meilleurs artistes, à la sensibilité aiguë, doublée de haute exigence professionnelle et servie par une culture choisie.

Attiré dès le début de son oeuvre par les ballades, les chansons et les danses populaires, ses créations apportent l'optimisme, l'humour et la généreuse vibration de son âme et son style — une orchestration particulièrement colorée — y répond.

Né à Bucarest, le 11 avril 1901, Theodor ROGALSKI suit les classes du Conservatoire de Bucarest (1919—1920) avec Gheorghe CUCU (théorie-solfège), Alfonso CASTALDI (harmonie, contrepoint, composition), Dimitrie CUCLIN (esthétique musicale, histoire de la musique). Il continue ses études au *Leipziger Konservatorium für Musik* (1920—1932), avec Siegfried KARG-ELENT (théorie-solfège, composition, direction d'orchestre) et WÜNSCHE (piano) ; ensuite, à la *Schola Cantorum* de Paris, de 1924 à 1926, il se perfectionne avec Vincent d'INDY (composition, direction d'orchestre) et Maurice RAVEL (orchestration).

De retour dans son pays, il y développe une intense activité artistique, étant corépétiteur à l'Opéra Roumain de Bucarest (1926—1930), chef de l'orchestre symphonique de la Radio-Bucarest (1930—1951), de l'Orchestre symphonique des Chemins de Fer Roumains à Bucarest (1935—1938), directeur musical de la Radio-Diffusion Roumaine (1939—1944), premier-chef d'orchestre de la Philharmonie d'Etat „George Enescu" de Bucarest (1950—1954), directeur artistique et chef d'orchestre de l'Ensemble folklorique *Perinița* de Bucarest (1950—1952), professeur d'orchestration au Conservatoire de Bucarest (1950—1954).

Comme chef d'orchestre, il rend de nombreuses tournées à l'étranger et fait des enregistrements sur disques *Odéon, Pathé, His Master's Voice, Columbia.* Il a transcrit et arrangé des oeuvres de folklore musical, a orchestré des ouvrages vocaux-symphoniques, negro spirituals, des lieder (Brahms, Schuman), A présenté des communications scientifiques, des émissions radiophoniques.

Il meurt à Zürich en 1954, le 2 février.

C. DRAGOI

Distinctions *)

II-e mention (1919) I-re mention (1921), Mention (1922), II-e Prix (1923), Premier Prix (1926) de composition „George Enescu" ; mention au Concours international de composition de Venise (1933) ; Maître émérite de l'Art (1953).

OEUVRE

Musique de scène

Fresque antique, scènes de ballet, 1923 ; *Le toréador d'Olmedo,* de Lope de Vega, 1934.

Musique vocal-symphonique

Iancu Jianu, ballade pour ténor et orchestre, vers populaires, 1940 ; *Toma Alimoş,* ballade pour ténor et orchestre, vers populaires, 1940 ; *Mihu Copilul,* ballade pour tenor et orchestre, vers populaires, 1940.

Musique symphonique

Allegro symphonique (Orchesterstück), 1923 ; *Deux danses roumaines pour vents, batterie et piano à quatre mains,* 1926, Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roum., 1930 ; *Deux esquisses symphoniques,* 1929, Bucarest, Ed. du Min. de la Propagande, 1942 ; *Deux caprices pour orchestre* 1932 ; *Trois danses roumaines,* 1950, Bucarest, ESPLA, 1957.

Musique de film

„Viaţa învinge" (La vie triomphe), 1951.

Musique de chambre

Suite pour piano, 1919 ; *Sonate pour piano,* 1920 ; *Sonate pour violon et piano,* 1924 (?) ; *Quatuor à cordes en Fa majeur,* 1925, Bucarest, Ed. Mus., 1963 ; *Trois pièces pour violoncelle et piano,* 1929, *Trois pièces pour violon et piano* (?).

Musique vocale

Trois chansons pour voix et piano (orch.), 1926, dans MUZICA, Bucarest, suppl. no. 3, 1954 ; *Evocation,* vocalises pour voix et piano (?).

BIBLIOGRAPHIE

BERGER, W. G., *Ghid pentru muzică instrumentală de cameră,* Ed. Mus., 1965 ; BREAZUL, George, *Pagini din istoria muzicii româneşti,* Bucarest, Ed. Mus., 1966 ; BRUMARU, Ada, *Concert Theodor Rogalski,* dans *Scînteia,* Bucarest, no. 6167, 14 fév., 1964 ; DONCEANU, Felicia, *În amintirea lui Theodor Rogalski,* dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 1 ; DUMITRESCU, Ion, *25 ani de muzică românească,* Bucarest, Ed. Soc. Comp., Roum., 1945 ; DUMITRESCU Ion, *În amintirea lui Theodor Rogalski* dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 1 ; *Enciclopedia della musica,* vol. IV, Milano, Ed. G. Ricordi, 1964 ; *Encyclopédie de la musique,* vol. III, Paris, Ed. Fasquelle, 1961 ; Firca, Gh., *Rogalski Theodor,* dans M.G.G., vol. XI, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1963 ; GHECIU, Radu, *Aspecte ale creaţiei lui Theodor Rogalski,* dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 3 ; *În amintirea unui eminent muzician român,* dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 1—2 ; PANDELESCU, J. V., *Trei dansuri româneşti de Th. Rogalski,* dans *MUZICA,* Bucarest, 1954, no. 3 ; RAŢIU, Adrian, *Două schiţe simfonice de Th. Rogalski,* dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 9 ; *Theodor Rogalski,* dans *MUZICA,* Bucarest, 1954, no. 2 ; VANCEA Zeno, *Profiluri de compozitori : Theodor Rogalski,* dans *MUZICA,* Bucarest, 1966, no. 5.

*) La fiche „Theodor Rogalski" a été rédigée d'après : COSMA, Viorel *Muzicieni români. Lexicon,* Bucarest, Ed. Mus., 1970.

Une monographie consacrée à la chorale „Madrigal"

Huit ans ont presque passé depuis que par l'initiative d'un chef de choeur plein de talent, Marin Constantin, un petit ensemble choral a pris naissance dans le cadre du Conservatoire de Bucarest. En l'appelant „Madrigal", son chef entendait marquer les préoccupations de l'étude, qu'avec ses étudiants, il comptait porter sur les trésors d'art contenus par les siècles d'or de la Renaissance. Avec le temps, en réalisant sur la qualité sonore de l'ensemble et la tenue stylistique des interprétations, un grand progrés artistique, la chorale „Madrigal" a cessé de n'être qu'un groupement d'étude, pour devenir une des forces de l'art musical roumain. L'écho de ses réalisations fait vibrer au-delà des frontières de la Roumanie, jusque sur les plus lointains méridiens, la renommée de l'art roumain. De nombreuses tournées honorent le labeur de Marin Constantin et de l'ensemble qu'il a formé. C'est pourquoi, le musicoloque Viorel Cosma a eu raison de se pencher, presqu'une décennie après, sur l'activité du „Madrigal", en en donnant une première esquisse monographique.

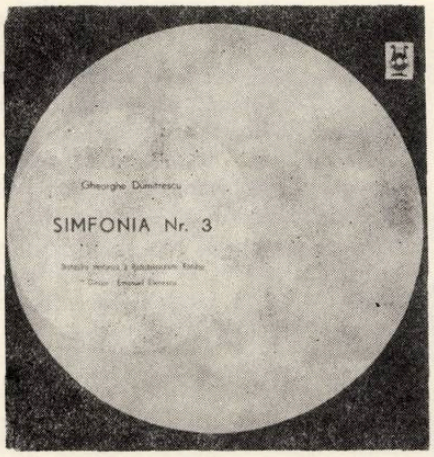
Dans quelques chapitres sommaires, l'auteur poursuit l'heureux et brillant développement de cette chorale, depuis les étapes de sa formation, jusqu'à celles de l'affirmation et de la consécration. Les données offertes par cet ouvrage deviennent de précieux matériaux d'information, d'autant plus complets qu'ils nous laissent entrevoir — en consignant le style de travail de l'ensemble — les perspectives de sa prochaine activité. Les dernières pages de la monographie nous apprennent, par le truchement d'un ample entretien de l'auteur avec Marin Constantin, quel sont les procédés spécifiques du travail de celui-ci, les „secrets" par lesquels l'art de la direction chorale peut atteindre de pareils résultats.

Afin d'assurer une plus large diffusion à cet ouvrage si harmonieux, le volume met à la disposition du lecteur, à côté d'une riche iconographie, la possibilité d'une information parallèle dans les prin-

cipales langues de circulation internationale (français, anglais, allemand, russe, espagnol) ; le tout, rédigé avec discernement et richesse des élèments d'information. Il convient de relever le fait que pour réaliser une image réussie du travail de l'ensemble artistique „Madrigal", les rédacteurs du volume ont fait le choix d'une formule graphique excellente, qui conjugue de manière heureuse les exigences requises par l'information musicologique avec celles de la vulgarisation au niveau le plus élevé des réalisations artistiques. En guise de symbole, nous citerons pour finir certaines considérations critiques, puisées parmi d'autres à la presse internationale, qui reflètent l'attitude même des éditeurs du volume : *„Si la perfection est de ce monde, on peut affirmer que le choeur* „Madrigal" *en est un vivant exemple" (La Dernière Heure,* Bruxelles).

Gr. C.

Chronique du disque

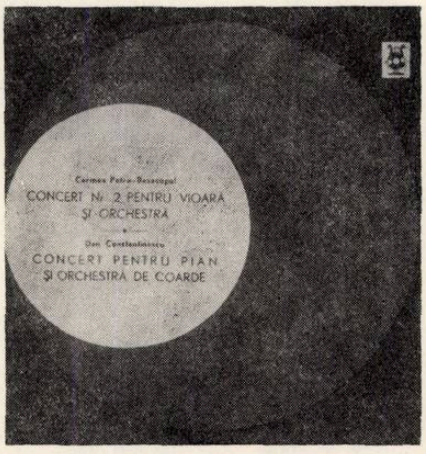


ECE 0606

Manifestant l'épanouissement de ses forces créatives, Gheorghe Dumitrescu est, depuis de nombreuses années, l'auteur de différentes oeuvres tenant de presque tous les genres musicaux, mais excellant surtout dans le théâtre lyrique *Ion Vodă cel Cumplit*/Ion-Voda le Terrible / Răscoala / L'Insurrection /, *Fata cu garoafe*/La fille aux oeillets, *Decebal,* etc.). Ses attirances pour la musique symphonique et vocal-symphonique a produit une liste considérable d'ouvrages : quatre symphonies, un concerto pour violoncelle et orchestre, des poèmes symphoniques, des suites, les oratorios *Tudor Vladimirescu* et *Grivița noastră* (Notre Grivitza), des cantates, etc.

Parmi ces dernières oeuvres, sa *Symphonie no. 3,* écrite en 1965, se distingue par la dynamique vigoureuse et le puissant contenu héroïque-dramatic. Concentrée sur quatre parties, la symphonie utilise la forme classique sonate dans la première partie *(Allegro)* — une forme de lied pour raconter en musique comme à travers une ballade populaire, grave et solennelle —, dans la seconde partie l'*Andante mesto* — un *scherzo* sautillant, d'une rytmique vigoureuse et toute en croissance jusqu'à pénétrer dans la partie finale *(Allegro con gioia)* écrite en forme de rondeau-sonate, qui apporte une nouvelle métrique, tout en conservant le rythme de danse de la partie antérieure et qui confert à la symphonie une expression de triomphe des énergies des danses populaires pleines de robustesse.

L'orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine, sous la direction d'Emanuel Elenescu, assure l'exécution de l'ouvrage, en lui donnant clarté, précision et sobriété, toutes, d'ailleurs, caractéristiques de Gheorghe Dumitrescu.



ECE 0607

Carmen Petra-Bassacopol, particulièrement attirée vers le genre de la musique de chambre, où d'ailleurs elle s'y est affirmée, par un lyrisme discret et une individualité des images raffinées, bien que construites avec méticulosité, donne en 1965 le *Concerto No. 2 pour violon et orchestre.* L'oeuvre — que le disque nous offre — s'intègre dans une série d'autres ouvrages symphoniques : la Suite *Țara de piatră* (Le pays de pierre), 1959, le *Concerto pour piano et orchestre,* 1963, le *Triptyque symphonique,* 1962, le *Concertino pour violon et orchestre,* 1963, le ballet en un acte *Fata și masca* (La fille et le masque), 1969, etc.

Dans le *Concerto No. 2 pour violon et orchestre,* la première partie (*Largo-appassionato-Allegro assai)* correspond à son appelation de *Fantesia,* par le rubato que déroule le monologue de l'instrument soliste, énonçant d'ailleurs les principales cellules d'intonation dominées par le caractère d'improvisation du développement musical.

La II-e partie *(Oda)* apporte une atmosphère de méditation élégiaque, suggérée par le groupe des cordes.

Le final de l'oeuvre (l'*Epilogue)* représente une succession de variations d'après le principe de la passacaille et de la chaconne.

Le second ouvrage imprimé sur le disque est le *Concerto pour piano et orchestre à cordes* de Dan Constantinescu, un compositeur qui continue les traditions de l'école nationale par ses oeuvres orchestrales : *Toma Alimoș, Partite pour orchestre, Symphonie de chambre,* etc.

Composé en 1963, le *Concerto pour piano* représente la tendance de l'auteur de faire fusionner les styles de chambre et symphonique, en réalisant un langage concertant nouveau, qui s'oppose à l'individualisme virtuose. Se servant d'intervalles modaux-sériels, des rythmes équilibrés en une série qui assure les proportions de l'ouvrage, l'auteur réalise ainsi une parfaite concordance entre ces éléments et l'architecture polyphonique.

L'exécution des deux ouvrages, de haute interprétation, est due à l'orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine, sous les baguettes de Constantin Bobescu et respectivement Iosif Conta, avec pour solistes Ștefan Ruha et Alexandru Hrisanide (violon, resp. piano).

ECE 0531

D. G. Kiriac (1866—1928) et Gheorghe Cucu (1882—1932), exposants de marque de la musique chorale roumaine de la fin du siècle passé, sont présents sur ce disque avec sept pièces, qui apportent des intonations et des rythmes du folklore national.

Les pièces de la première face du disque sont de *D. G. Kiriac : Să cîntăm doina* (Chantons la doina), *Cîntecul miresei* (Chanson de la mariée), *Hi, hai murgule* (Hu, mon bai), *S-a dus cucul* (Le coucou s'est envolé), *Stăncuța* (La corneille), *Revedere* (Revoir), *Am umblat pădurile* (J'ai erré dans les forêts). Tous ces morceaux représentent des chansons populaires arrangées et harmonisées dans leur caractère.

Gheorghe Cucu propose par sa création des solutions novatrices dans l'harmonisation et la mise en polyphonie du style choral, autrement parfait et directement dépendant du rythme et de la mélodie dont il découle. Les pièces de la seconde face du disque sont de ce compositeur : *Coroană de vișinel* (Couronne de griottier), *Cetină, cetioară* (Branches de sapin), *Orație de nuntă* (Récit de mariage) *Mînia* (Colère), *Mărioara (Petite Marie)*, *Cîntec de dor (Chanson nostalgique)*, *Om fără noroc* (Pas de chance !).

La diversité des images musicales réunies sur ce disque, jouit de l'apport convaincant du Choeur de la Philharmonie „George Enescu" sous la direction de Vasile Pîntea.

ECE 0628

Le disque, réunissant plusieurs ouvrages de chambre de Dinu Lipatti, et bien que dédié à l'un des plus grands pianistes du siècle, prête vie aux paroles de Georges Enesco : *„Qu'il me soit pardonné si je me trompe en disant que le renom de l'interprète ne peut effacer le souvenir de l'aspect et des promesses de l'interprète"*. La forte personnalité et le parfait contrôle de soi-même, concrétisé par la qualité des réalisations en concert, dont le choix a été fait d'après le critère de l'unité de genre, à l'instar de la propre existence, si brève, du célèbre pianiste.

La *Sonatine pour violon et piano*, écrite en 1933, a été distinguée

en son temps par le prix de composition „Georges Enesco". C'est un des premiers ouvrages où Lipatti s'adresse au folklore roumain, le traitant comme principale source d'inspiration. Constituée par trois parties, la *Sonatine* apporte les rythmes des danses natales, tout en y mêlant des développements mélodiques modaux, des cadences spécifiques, exprimés dans la plus rigoureuse forme classique.

Les *Quatre mélodies pour voix et piano :* 1. *Sensation* sur vers de Rimbaud, *Les pas* sur vers de Valéry, *L'amoureuse* et *Capitale de la douleur*, sur vers d'Eluard, datent de 1943 et représentent une étape de maturité artistique du compositeur. Ecrit de manière impressionniste, l'accompagnement laisse une entière liberté au discours vocal, afin de faire le mieux valoir, néanmoins discrètement, la beauté mélodique et la résonance inspirée des vers, suggérés eux-mêmes par la perfection artistique des sonorités musicales.

Enfin, les *Trois danses roumaines pour deux pianos*, qui complètent le disque et qui emploient la même source folklorique de l'inspiration, datent également de la même étape de creation.

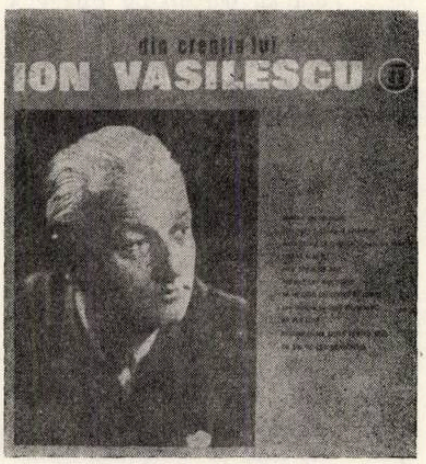
L'improvisation pour piano, violon et violoncelle représente une oeuvre dédiée à la création, par des collègues de Conservatoire, d'un trio de chambre. Le caractère méditatif du début gagne en dynamique dans la partie médiane, pour revenir au final à des sonorités plus raffinées.

Toutes ces pièces réunies sur le disque bénéficient du concours de l'interprétation talentueuse de célèbres solistes du genre : le ténor Valentin Teodorian, les violonistes Ștefan Gheorghiu et Cornelia Bronzetti, le violoncelliste Radu Aldulescu, les pianistes Miron Șoarec, Hilda Jerea, Lisette Georgescu et Suzana Szörenyi.

ECE 0638

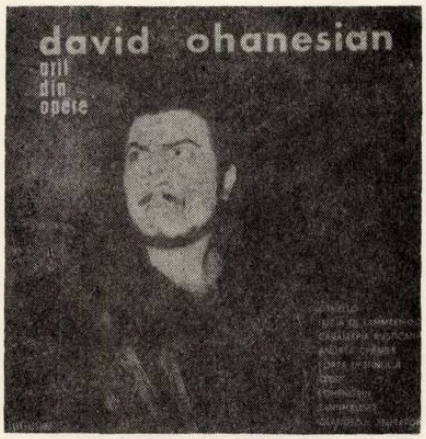
En continuant la série des disques „en hommage" consacrés à la création des compositeurs les plus célèbres des différents genres, l'Electrecord en a réalisé un deuxième — dédié à Ion Vasilescu, dont le nom est resté gravé parmi les fondateurs de la musique légère en notre pays.

Le nouveau disque réunit onze mélodies qui, jadis, faisaient les



délices des auditeurs et qui, de nos jours encore, charment quiconque les écoute : *Inima-i un telefon* (Le coeur est un téléphone), *Te-aștept diseară-n Cișmigiu* (Je t'attends ce soir au jardin du Cișmigiu), *Mi-e*

dor de tine (Tu me plais), *Fetiţele din Bucureşti* (Les petites de Bucarest) *Un tango în miez de noapte* (Tango de minuit), *Ce ştii tu ce-i dragostea* (Sais-tu au moins ce que c'est que l'amour), *Ar fi păcat* (Ce serait bien dommage), *Să-mi cînţi un cîntec de iubire* (Chante-moi une chanson d'amour), *Astă seară să dansezi numai cu mine* (Ce soir, tu ne danseras qu'avec moi), *Habar n'ai tu* (Tu n'en sais rien), *Păstrează-mă doar pentru tine* (Garde-moi rien que pour toi). Réalisé avec le concours de l'orchestre „Electrecord", le disque jouit de la présence de célèbres solistes, tels que Margareta Pîslaru, Jean Păunescu, Doina Badea, Doina Spătaru, Michaela Mihai, Aurelian Andreescu.



ECE 0610

Un nouveau représentant d'élite de l'art lyrique roumain prend place dans les discotèques des amateurs d'opéra : le baryton David Ohanesian, qui s'est imposé aux scènes du pays et de l'étranger par une série de rôles principaux, qui ont marqué dans l'évolution de son activité artistique.

Parmi ces créations, le disque nous offre : *Credo* de l'opéra Othello et *Morir : Tremenda cosa* de la *Force du destin* de Verdi, l'air *Cruda funesta smania,* de Lucie de Lammermoor de Donizetti, *Il cavallo scalpita* de *Cavalleria rusticana* de Mascagni, *Nemico della patria* de *Andréa Chénier* de Giordano ; enfin des airs wagnériens : *Du fürchterliches Weib* (de *Lohengrin), Blick ich umber* (de *Tannhauser) Die Frist ist um* et *Ouvrez les portes* d'Oedipe, tel que l'a réalisé le soliste dans les spectacles qu'il a donnés avec le chef-d'oeuvre énescien.

Mihai Brediceanu, Mircea Popa et Cornel Trăilescu, se partagent l'art de la direction d'orchestre, au pupitre de l'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest.

EDD 1290

Les disques insérés sous le titre *„Musique légère roumaine"* et inclus trimestriellement dans les catalogue de l'Electrecord, ont pour but de réunir par 8 à 10 mélodies à succès sur celles récemment parues dans le genre.

Le disque paru à la fin de l'année 1971 comprend les quelques 10 mélodies qui se sont le plus imposées à l'ouie des auditeurs : *Ca lăutarul de-altă dată* (Comme le laoutar de jadis) par Elly Roman, soliste Luigi Ionescu ; *Voi* (Vous) par Florentin Delmar et *Nu şterge lacrima* (N'efface pas tes larmes) par Marius Dumitrescu, soliste Alexandru Jula, *Capricii* (Caprices) et *Semnalul dragostei* (Le signal de l'amour) par Gelu Solomonescu, soliste George Enache, *Zău, îmi pare rău* (Ma parole, je le regrette) par Aurel Giroveanu, soliste Margareta Pîslaru, *E vina ta* (C'est ta faute) par Mauriciu Vescan (soliste Anca Agemolu), *Ziua aceasta n-o voi uita* (Ce jour, je ne l'oublierai pas) par Andrei Proşteanu, soliste Cristian Popescu, *Fetele îndrăgostite* (Les filles éprises) par Sergiu Malagamba, soliste Gică Petrescu et *Inimile noastre se-ntîlnesc* (Nos coeurs se rencontrent) par Petre Andreescu, avec le concours de l'ensemble „Cantabile".

ŞTEFAN BONEA

Un virtuose de la flûte de Pan : Radu Simion. Trésors folkloriques roumains. Electrecord EPE 0613 (Mono) et ST-EPE 0614 (Stéréo). Rédacteur : Mircea Săndulescu. Maître du son : ing. Erwin Şervan. Texte explicatif (français-anglais) : Iacob Ciortea. Photographie de l'étui : Morel Volbură. Accompagnement : l'orchestre Ionel Budişteanu.

Parmi les instruments de musique du peuple roumain, la flûte de Pan a, de tout temps, soulevé un vif intérêt, surtout à l'étranger. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer, les laoutars roumains ont placé cet instrument simple — un des plus répandus au monde — sur les cîmes les plus hautes de l'art. Leur maîtrise s'est développée à partir du XVIII-e siècle, les documents le consignant comme présent dans la plupart des *tarafs* de laoutars de la Valachie et de la Moldavie : les voyageurs étrangers de passage dans les pays roumains en parlent, les graveurs d'époque l'impriment, les peintres d'église l'immortalisent ! On l'appelait de ce temps-là, „muscal" ou „moscal". Ces terme, tout comme celui de „flûte de Pan" qui s'introduisit plus tard, sont d'origine orientale, ce qui pourrait faire supposer une provenance asiatique, à l'époque de formation du peuple perso-arabe. Mais, l'instrument était connu dans ces parages déja à l'époque de formation du peuple roumain. Ovide, par exemple, l'a vu entre les doigts des indigènes de la Dobroudgea, lieu de son exil, et, d'ailleurs, on lui connaît aussi d'autres appelations, celles-ci locales : *„fluierar"* ou *„fluierici"* (fûte, sifflet (!) qui, du reste, dénomment également l'instrumentiste.

Prêt à disparaître, le vieil instrument a été rappelé à une vie nouvelle par le célèbre Fănică Luca (1894—1968), l'instrumentiste de l'entre-deux-guerres. A partir de 1949, il a élevé toute une pléiade de jeunes interprétes, parmi lesquels Radu Simion (voir „Muzica" no. 11/1971, p. 43—44).

La flute de Pan roumaine de nos jours, est formée d'habitude de vingt tuyaux en bambou, de longueurs et d'épaisseurs différentes, qui se succèdent en décroissant. Le faisceau de tuyaux s'appuie sur

une tige légèrement recourbée. Les tuyaux sont ouverts au bout supérieur, par lequel l'instrumentiste souffle comme dans une clef, et bouchés au bout inférieur par des bouchons en liège et de la cire. Celle-ci sert également à l'accordage des tuyaux en une succession parfaitement diatonique, ordinairement du Si^1 au Sol^3. Par la modification de la position de l'instrument, tous les sons intermédiaires souhaitables peuvent en être obtenus, étant donné que par un léger haussement de la base du faisceau de tuyaux, le son baisse (par exemple, en soufflant dans le tuyau du Ré, l'instrument se trouvant dans une position légèrement modifiée de la sorte, on obtient Do dièse, en soufflant dans le tuyau du Si, on obtient Si bémol, etc.). L'échelle „naturelle" peut ainsi être complétée par tous les demi-tons chromatiques et même par des sons „non tempérés".

Le texte explicatif de Iacob Ciortea donne quelques références sur l'instrument et le soliste. On est ainsi pour apprendre que „parmi les meilleures interprètes du *nai* se dénombre aussi le jeune Radu Simion (né en 1940 dans le village „Ştefan cel Mare", dép. de l'Argeş). Après avoir terminé le Lycée de Musique no. 1 de Bucarest, comme élève du célèbre interprète de la flûte de Pan, Fănică Luca, il est devenu soliste de l'ensemble folklorique bucarestois „Perinița", obtenant des succès retentissants en Roumanie et à l'étranger. Radu Simion a fait le tour du monde en faisant connaître son remarquable talent dans 34 pays de 4 continents (Europe, Amérique, Asie, Afrique). Plusieurs prix lui ont été décernés aux festivals internationaux de Helsinki, Tunisie (Carthage) et Dijon („Le collier d'or")".

Malheureusement, les informations manquent justement en ce qui concerne les pièces imprimées sur les deux faces du disque et dont, par ailleurs, les titres roumains auraient dû aussi être traduits.

Le disque comprend en tout 14 pièces. On peut y écouter des chansons qui, ordinairement, se chantent : *„Aoleo m-aş mărita"* („Oh la, la ! que j'me marierais"), chanson bien connue de la Valachie (province natale du soliste) ; *Foaie verde aguridă* ! („Feuille verte, raisin vert !"), intéressante chanson tsigane interprétée avec toute la fougue qui la caractérise ; *„Cîntec de dragoste oltenesc"*, une inspirée „chanson d'amour de l'Olténie" prise au folklore rural, de même que *„Cîntec de dragoste de Fierbinţi"* („chanson d'amour de Fierbinţi", autre mélodie paysanne), se déroulant sur un rythme balancé où prédomine le trochée ; enfin, *„Colea-n vale la fîntînă"* („Là, en bas, près du puits"), une chanson largement répandue, d'origine peut-être bien semi-savante, et *„Mă-nsurai a doua oară"* (Je me mariai une seconde fois"), joyeuse chanson nouveau style. Avec maîtrise, le soliste fait valoir tout le lyrisme de ces mélodies. Généreusement *cantabile*, l'instrument réalise un saillant contraste avec le nerf des danses, dont les airs — vifs pour la plupart — sont exécutés par une remarquable *staccatura*. Les huit danses sont bien équilibrées du point de vue du genre et du rythme. On y trouve deux *sîrbe* (*„Sîrba muntenească"* / de Valachie /) et *„Sîrba de la Expoziţie"* / *de l'Exposition* /), une *hora* moldave, une *breaza*, caractéristique par son rythme syncopé (*„Breaza de la Cîmpina"* / breaza de Cîmpina /), un *„Joc de Drăgaică"* (une danse rituelle, célébrée le jour de cette fête), à mesure mixte de 2+3 temps, deux *geamparale* avec leur rythme aksak à trois temps, dont le troisième légèrement plus long (*„Geamparaua de la Măcin"* / de Măcin / et *„Joc dobrogean"* / *geampara* de Dobroudgea /), enfin *„Întrecere lăutărească"* („Compétition entre laoutars"), en fait un air de danse où la compétition n'est qu'un dialogue entre le soliste et l'orchestre. Certaines explications auraient été les bienvenues, comme par exemple — et surtout — dans le cas de la *„Drăgaica"*, cette danse rituelle célébrant la moisson et pratiquée le 24 juin, ou dans celui de la *„Sîrba de la Expoziţie"*, création du célèbre laoutar Grigoraş Dinicu en souvenir de la mémorable Exposition internationale de Paris en l'an 1937, lorsque son orchestre (avec, *au naï*, Fănică Luca) a recueilli un succès hors du commun.

Le disque est qualitativement bon et fait honneur au quatre autres dédiés ces derniers temps par la Maison de Disques „Electrecord" à la flûte de Pan (voir *Muzica*, no. 8/1970, no. 6/1971 et no. 12/1971).

TIBERIU ALEXANDRU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

MARŢIAN NEGREA (muzica)

IOAN MEIŢOIU (versurile)

Cît e muntele de lung (planşă)

ION DUMITRESCU

Muzica şi cerinţele spirituale ale societăţii noastre socialiste 1

ZENO VANCEA

Folclorul în creaţia muzicală contemporană 3

OPINII

SERGIU SARCHIZOV

Responsabilitatea socială a creatorului . 6

CORNELIU DAN GEORGESCU

O noţiune cu înţelesuri profunde: libertatea de creaţie 8

ION SĂLIŞTEANU

Urmărind dinamica realităţilor noastre. 10

ANA FROST

Compozitorul şi timpul său 13

LA SEMICENTENAR

CRISTIAN GHENEA

Prezenţa muzicii în eroicele lupte ale tineretului comunist 14

NOTE DE LECTOR

OVIDIU GHEORGHIU

Coruri publicate de Uniunea Generală a Sindicatelor din România 16

ILEANA RAŢIU

Scurte ştiri 17

VIAŢA MUZICALĂ

ENEA BORZA, TEODORA ALBESCU, ŞTEFAN BONEA, SMARANDA OŢEANU J.-V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, GEORGE SBĂRCEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, MIHAI MOLDOVAN, ŞTEFAN BLĂNARU, DUMITRU AVAKIAN, MIRCEA GHERMAN, CLAUDE ROMANO. . . . 16—42

SOMMAIRE

MARŢIAN NEGREA (musique)

IOAN MEIŢOIU (vers)

Aussi grand gue la montagne

ION DUMITRESCU

La musique et les exigences de notre société socialiste 1

ZENO VANCEA

Le folklore dans la création musicale contemporaine 3

OPINIONS

SERGIU SARCHIZOV

La responsabilité sociale du créateur . . 6

CORNELIU DAN GEORGESCU

La liberté de créer: une notion pleine de significations profondes 8

ION SĂLIŞTEANU

En suivant la ligne de la dynamique de nos réalités 10

ANA FROST

Le compositeur et son époque 13

À L'OCCASION DU CINQUANTENAIRE

CRISTIAN GHENEA

La présence de la musique dans les héroïques combats de la jeunesse communiste . 14

NOTES DE LECTURE

OVIDIU GHEORGHIU

Oeuvres chorales publiées par l'Union Générale des Syndicats de Roumanie . . 16

LA VIE MUSICALE

Par: *ENEA BORZA, TEODORA ALBESCU ŞTEFAN BONEA, SMARANDA OŢEANU, J. — V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, GEORGE SBĂRCEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, MIHAI MOLDOVAN, ŞTEFAN BLĂNARU, DUMITRU AVAKIAN, MIRCEA GHERMAN, CLAUDE ROMANO* .16—42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par *Colette Ghimpeţeanu)*

C. DRĂGOI

Theodor Rogalski (Silhouette) 43

GR. CONSTANTINESCU

Une monographie consacrée à la Chorale „Madrigal" 44

ŞTEFAN BONEA ET TIBERIU ALEXANDRU

Chroniques du disque 45

Muzica — Nr. 4 — p. 1 — 48 Bucureşti aprilie 1972

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul Căminului Cultural din Com. Ardusat — Maramureş

I. P. „Informaţia“ c. 1298

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

mai 1972

5

CUPRINSUL

DORU POPOVICI (muzica)

DOMNICA FILIMON (versurile)

Cîntare anilor lumină (cor mixt) pe planșă

ION DUMITRESCU

Mă alătur cu tot entuziasmul 1

VASILE TOMESCU

La o dublă aniversare 3

★

Te apăr și te cînt patria mea (concurs de creație) 6

CREAȚII

COSTIN CAZABAN

Corneliu Dan Georgescu — „Jocuri festive" 7

GRIGORE CONSTANTINESCU

Baletul „Marinarul visător" de Laurențiu Profeta 9

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Codex moldovenesc din 1824 12

VIOREL COSMA

Un veac de la apariția primei noastre lucrări originale de „Istoria muzicii" . . 16

INTERVIU cu

PETRE ADRIAN, directorul „Ateneului tineretului" despre metode de educare muzicală a tinerei generații 22

NICOLAE NICULESCU, directorul Liceului de Muzică nr. 1 despre vizita documentară în R. P. BULGARIA (realizate de Edgar Elian și Anton Dogaru) 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

Edgar Elian, J.-V, Pandelescu, Dumitru Bughici, Grigore Constantinescu, Liviu Dandara, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Ștefan Blănaru, Adrian Dumitru, Anton Dogaru, Constantin Răsvan, Mircea Gherman, Florian Lungu . . . . . 25—40

ILEANA RAȚIU

Note 41

SOMMAIRE

DORU POPOVICI (musique)

DOMNICA FILIMON (vers)

Chant aux années radieuses (choeur mixte) sur planche

ION DUMITRESCU

Je m'associe de tout mon enthousiasme . . 1

VASILE TOMESCU

A l'occasion d'un double anniversaire . . 3

★

Je te défends et te chante, ma patrie (concours de création) 6

CRÉATIONS MUSICALES

COSTIN CAZABAN

Corneliu Dan Georgescu — „Danses de fête" 7

GRIGORE CONSTANTINESCU

Le ballet „Le marin rêveur" de Laurențiu Profeta 9

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Un code moldave de 1824 12

VIOREL COSMA

Un siècle depuis la parution de notre premier ouvrage indigène sur l'„Histoire de la Musique" 16

INTERVIEWS avec

PETRE ADRIAN, le directeur de l'„Athénée de la Jeunesse" sur les méthodes d'éducation musicale de la jeune génération . . . 22

NICOLAE NICULESCU, le directeur du Lycée de Musique no. 1, sur sa visite documentaire en Bulgarie . . . . . 23 (interviewers : Edgar Elian et Anton Dogaru)

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Dumitru Bughici, Grigore Constantinescu, Liviu Dandara, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Ștefan Blănaru, Adrian Dumitru, Anton Dogaru, Constantin Răsvan, Mircea Gherman, Florian Lungu . . . . . 25—40

ILEANA RAȚIU

Notes 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Histoire de la musique et de l'esthétique musicale. Essai sur les relations des deux sciences (en français par l'auteur) . . . 42

ROMEO ALEXANDRESCU

Notes et souvenirs (en français par l'auteur) 45

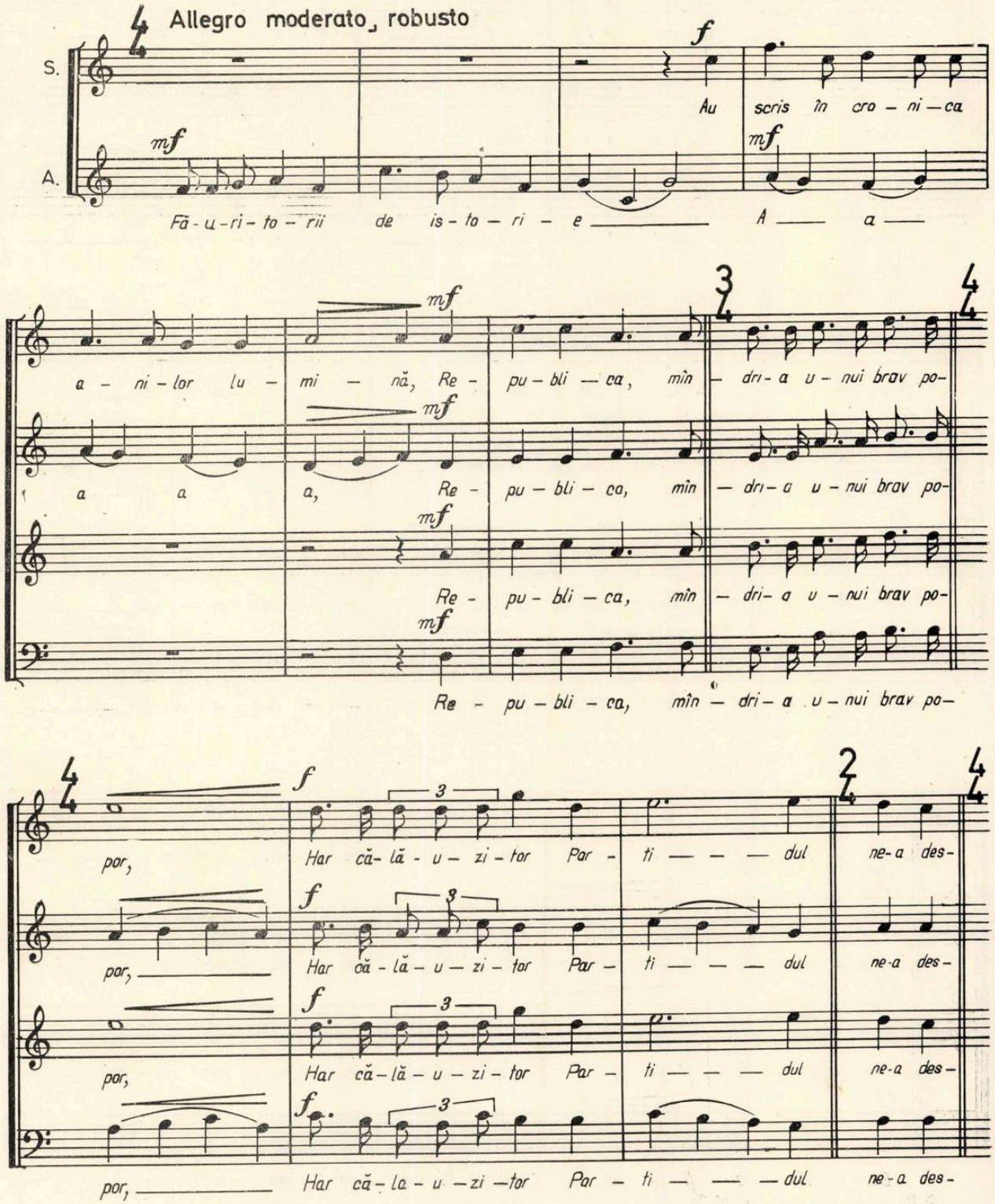
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

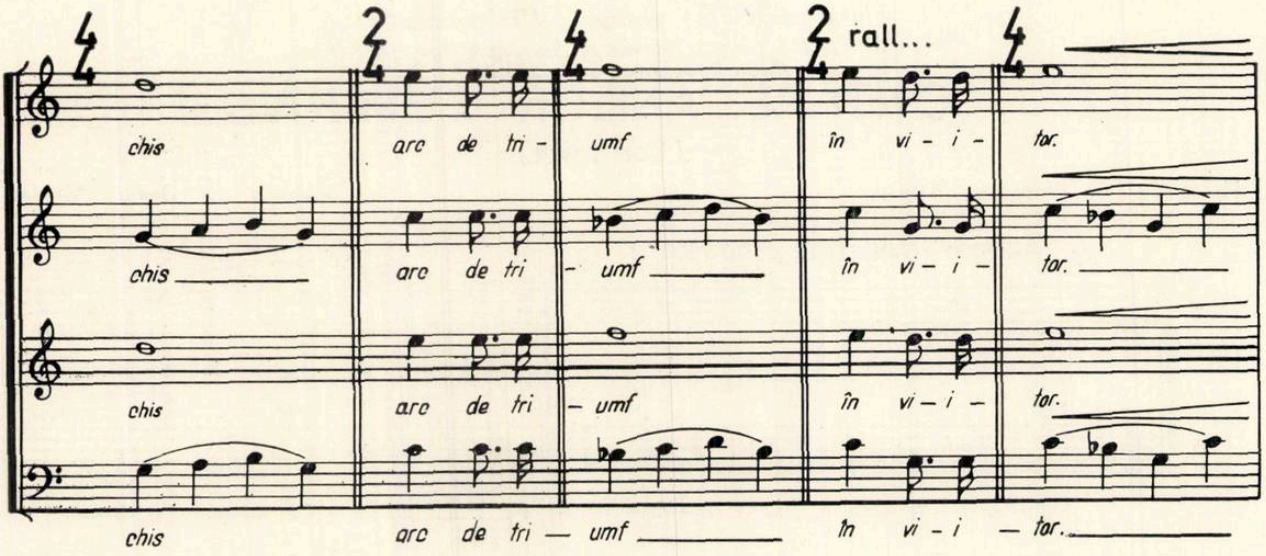
Cîntec distins cu premiul III la concursul de creație corală „Cîntare României Socialiste" organizat de Radioteleviziunea Română.

CÎNTARE ANILOR LUMINĂ

(Cor mixt)

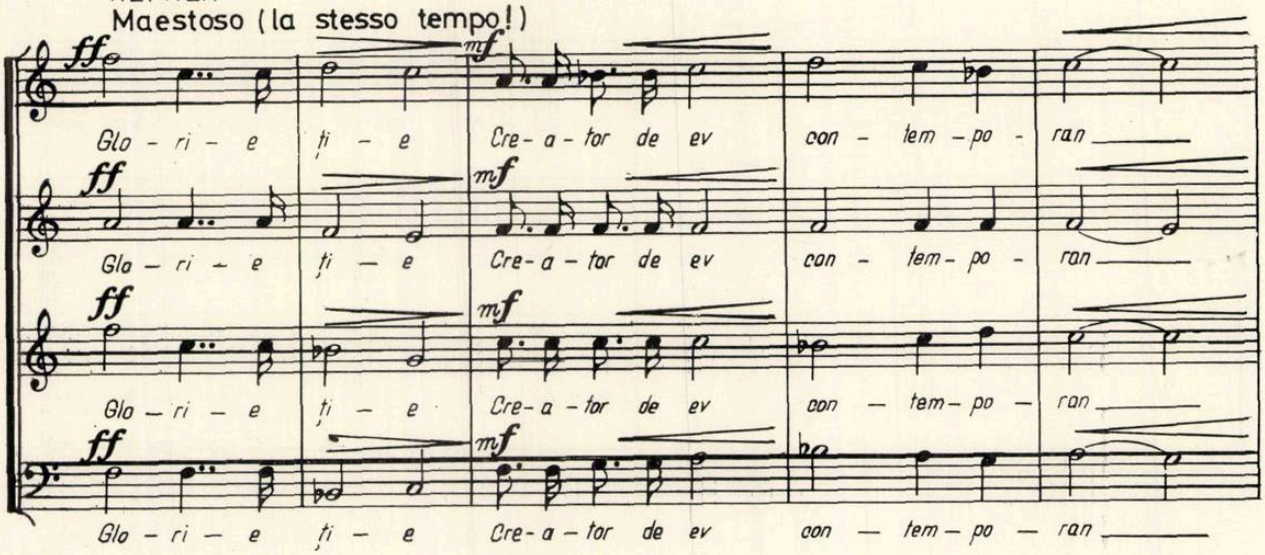
Versurile de Domnica Filimon — *Muzica* de Doru Popovici

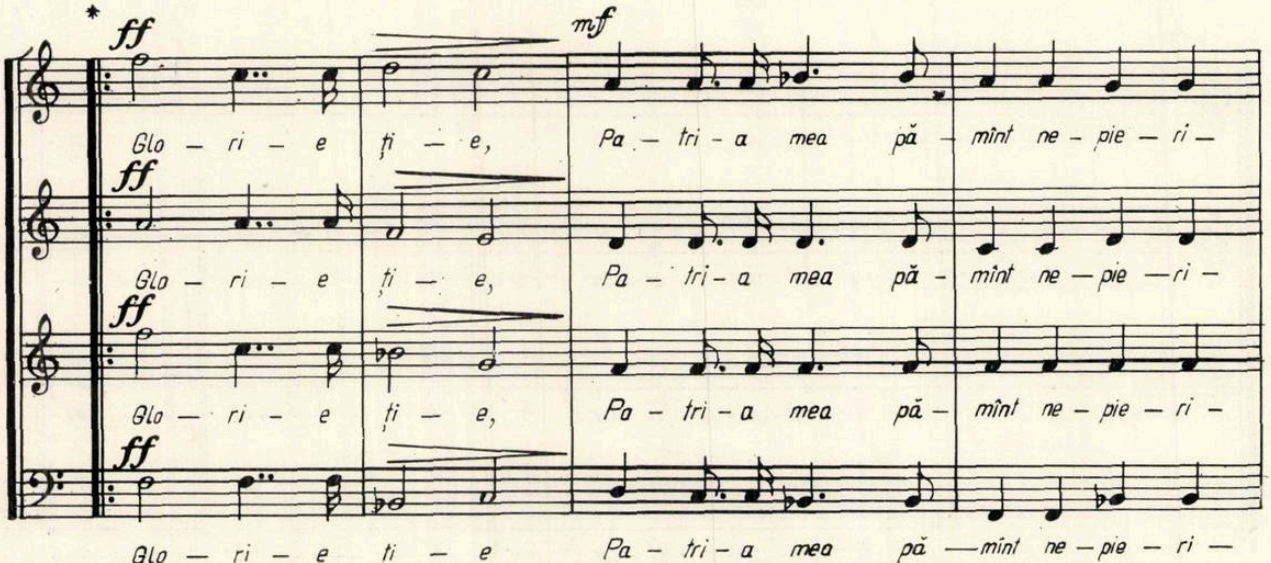




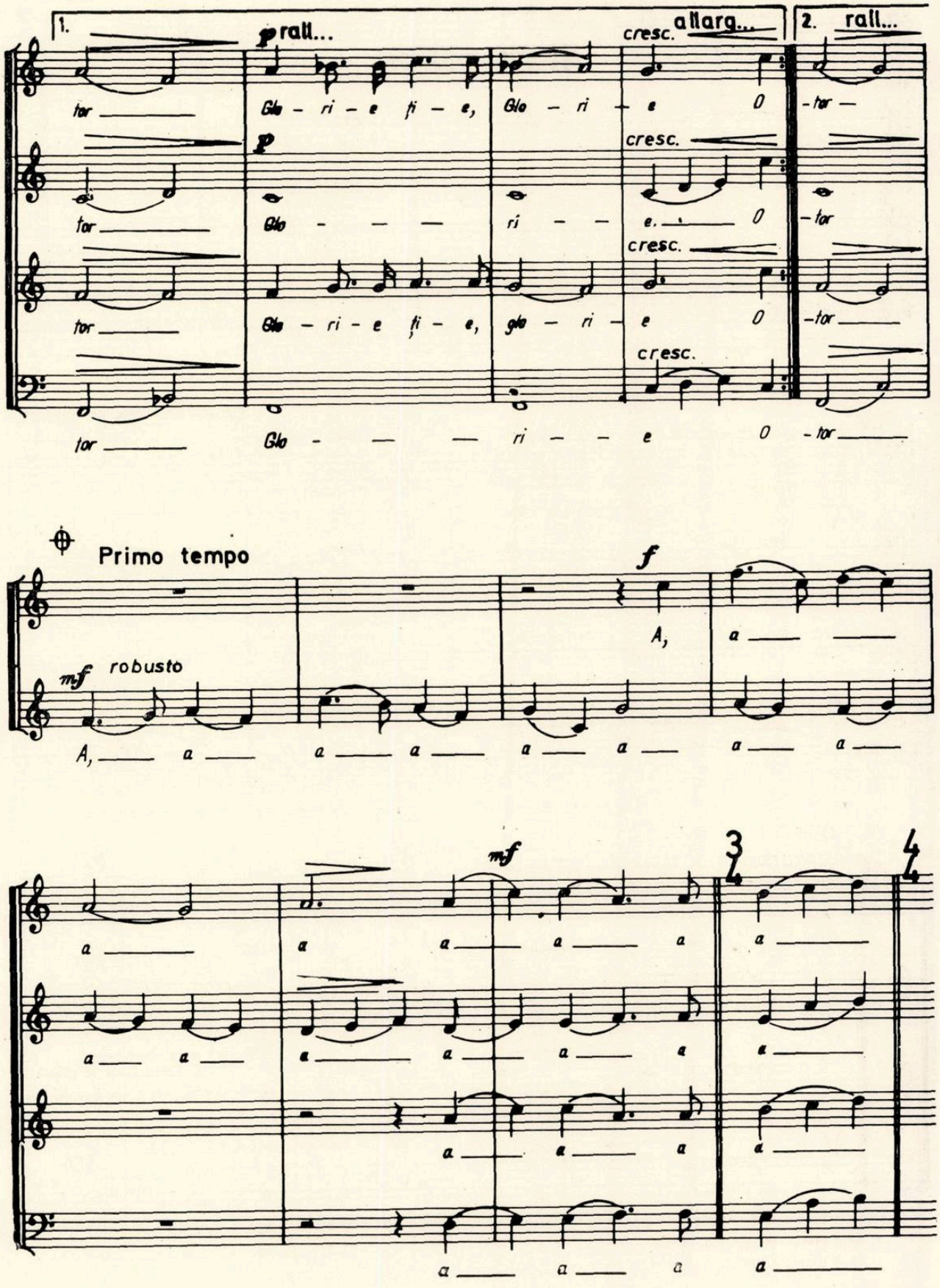
REFREN

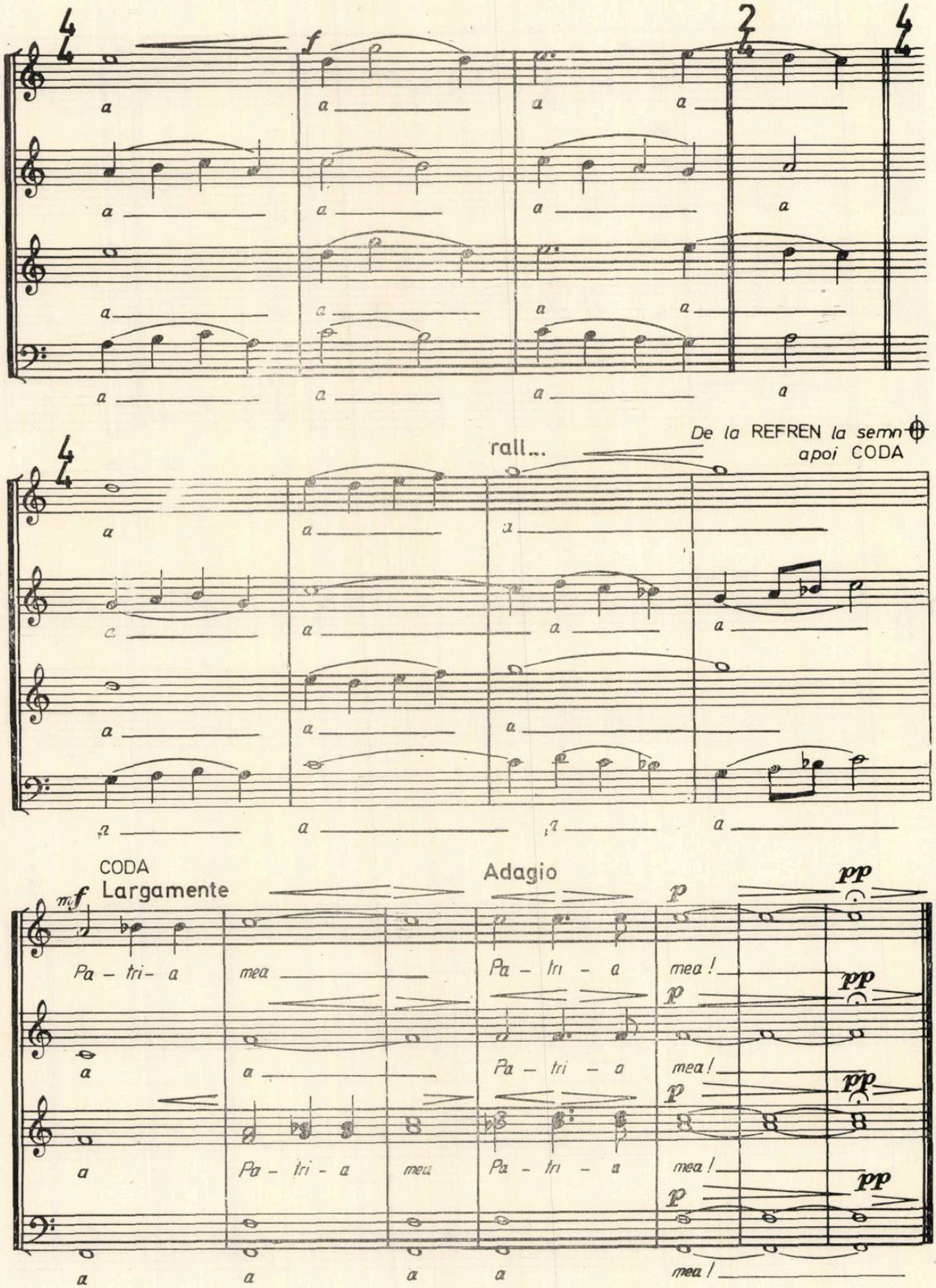
Maestoso (la stesso tempo!)





* Repetițiile se mențin și în reluarea a 2-a a cîntecului!


1.
rall...
allarg...
2. rall...
tor
Glo - ri - e fi - e, Glo - ri - e O - tor
cresc.
Glo - ri - e fi - e, glo - ri - e O - tor
Glo - ri - e O - tor
Primo tempo
mf robusto
f
A, a
mf
3
4


f
rall...
De la REFREN la semn
apoi CODA
CODA
Largamente
mf
Adagio
p
pp
Pa - tri - a
mea
Pa - tri - a
mea!

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 5 (234) mai 1972

MĂ ALĂTUR CU TOT ENTUZIASMUL *)

de ION DUMITRESCU
Preşedintele Uniunii compozitorilor

Mă alătur cu tot entuziasmul acţiunii care se desăvîrşeşte în acest moment.

Pornită şi prezentată adunării de faţă de către un grup de iniţiativă, acţiunea a fost îmbrăţişată de la început cu căldură, acordîndu-i-se tot sprijinul din partea forurilor conducătoare de Partid şi de stat.

Asociaţia, care poartă numele cu adînci rezonanţe în inimile tuturor românilor din interiorul graniţelor şi din afară — „România" — inaugurează o necesară, înţeleaptă şi înaltă misiune ; aceea de a strînge pe toţi românii, de pe toate meridianele, din toate generaţiile, indiferent de orînduirile politice în care trăiesc, într-un suflu patriotic larg şi entuziast, în jurul intereselor superioare ale ridicării poporului nostru pe treptele înalte ale civilizaţiei şi progresului, pentru afirmarea deplină a prestigiului României în lume.

Angrenaţi în nobila misiune de cinstire a Patriei, plini de dragoste şi abnegaţie faţă de pămîntul strămoşesc, iubitori şi respectuoşi faţă de tradiţiile şi cultura lui, de viaţa oamenilor care trudesc pe aceste meleaguri, de liniştea şi fericirea lor, membrii asociaţiei devin luptători pentru binele şi prosperitatea României, pentru păstrarea limbii şi dezvoltarea culturii proprii, pentru cinstirea numelui de români pretutindeni.

Toate acestea devin datorii de onoare care incumbă deopotrivă tuturor românilor, indiferent de colţul de lume în care trăiesc.

În ansamblul dezvoltării social-politice a ţării noastre, în cadrul politicii interne afirmată cu claritate şi consecvenţă, precum şi a politicii externe cu mari rezonanţe în viaţa internaţională contemporană, pe măsura prestigiului dobîndit de ţara noastră în ultima vreme, acţiunea de faţă apare ca o consecinţă logică a nivelului atins, a necesităţilor impuse de conjunctura actuală, în care trăim.

Asociaţia îşi propune să desfăşoare o activitate largă, pe toate fronturile, cu toate forţele şi cu mijloace eficiente, pentru a-şi împlini misiunea.

Dacă alte popoare, care s-au preocupat cu multă vreme înainte de această problemă, au ajuns la dobîndirea unei vaste experienţe, la rezultate şi foloase importante, noi, care începem astăzi, va trebui să facem eforturi pentru a depăşi etapele şi a ne alinia de ceilalţi, într-o activitate necesară nu numai nouă, ci întregii omeniri. Pentru că scopul în care întreprindem azi această acţiune nu e unul şovin, îngust sau agresiv. Sînt aici — sincere şi depline — gîndurile noastre bune, cinstite şi generoase, dorinţa de a sluji treburile înalte ale umanităţii, cu toate forţele laolaltă, cu toate resursele, cu toate potenţele materiale şi spirituale ale poporului nostru în integritatea sa, în spiritul unei solidarităţi de ordin etic superior.

Asociaţia se adresează tuturor românilor, peste divergenţe, peste piedici, fără ocolişuri. Pentru că sînt mai multe şi mai puternice lucrurile care ne leagă decît cele care ne deosebesc.

Între factorii esenţiali care stabilesc profilul spiritual specific al unui popor, cultura are un rol deosebit de important, pentru că e în legătură directă cu sufletul, cu viaţa lui intimă, cu aspiraţiile, cu idealurile lui, pentru că îl reprezintă, vorbeşte, pledează pentru el, peste timpuri.

Arta muzicii, activitatea muzicală, profesiunea de muzician, prin natura lor, au tins întotdeauna spre universalitate. Limbajul muzical, fiind de esenţă universală, nu cunoaşte graniţe nici în gîndire, nici în tehnică şi nici în expresie. Caracterele particulare care determină specificul, departe de a împiedica libera circulaţie a valorilor, îi conferă interesul universal prin ineditul şi originalitatea lor.

* Cuvînt rostit cu prilejul Constituirii asociaţiei „România", în şedinţa care a avut loc la Ateneul Român, la 4 aprilie a.c.

Într-o perioadă a istoriei noastre, cînd condițiile sociale și nivelul cultural nu permiteau desfășurarea de afirmare optimă a talentelor sau de exercitare a activității pe plan superior, muzicieni români de valoare au fost nevoiți să activeze în străinătate. Palmaresul cîntăreților care au ilustrat scenele lirice vestite ale lumii în cea mai înfloritoare perioadă a operei, este impresionant.

Războaiele și consecințele lor sociale au împins de asemenea peste granițe, în lumea largă, oameni de cultură și artiști.

Întocmai ca păsările călătoare, cei mai mulți s-au întors pe pămîntul țării, unii în plină carieră, alții la sfîrșitul glorios al activității, și-au aflat prețuire în mijlocul poporului lor.

Unii au rătăcit pînă la sfîrșitul vieții cu nostalgia pămîntului natal în suflet și-au murit cu dorința de a se întoarce, neîmplinită.

Întotdeauna, aproape fără excepție, poporul i-a recuperat. Cultura națională și-a revendicat fiii și le-a acordat, mai curînd sau mai tîrziu, răsplata, cu generozitate.

Aș menționa, numai, cinstirea largă și generoasă, plină de recunoștință, pe care Enescu a avut-o din partea poporului său : festivalul și concursul, muzeul, casa memorială, valorificarea largă a operei... La fel pentru Lipatti, Silvestri, Perlea, Brăiloiu și desigur la fel pentru toți alții ori de cîte ori va fi cazul, poporul va dărui deplină dragoste și recunoștința lui.

Enescu, patriot și iubitor al pămîntului natal, rămas cetățean român pînă la sfîrșit, se va odihni pentru totdeauna la Tescani, conform dorinței lui testamentare.

În domeniul culturii și al muzicii pe care o slujesc de multă vreme, există posibilități multiple și cărări care se deschid larg pentru acțiuni diverse, în cadrul asociației și a țelurilor ei. Orice artist, orice muzician care trece granițele țării — la propriu sau la figurat — devine un sol, un ambasador, un reprezentant, — mai modest sau mai important — al poporului său, în lume.

Românii din străinătate cunosc și stimează pe oamenii noștri de cultură și pe artiști, se mîndresc cu ei, așteaptă și acceptă să primească prin ei mesajul poporului de care nu se simt despărțiți decît din punct de vedere geografic.

Acest lucru se reflectă în primirea entuziastă de care se bucură întotdeauna, în tot locul, artiștii noștri din partea românilor de peste hotare, în interesul pe care-l manifestă ei față de activitatea culturală și artistică din țară, față de tradițiile culturii și realizările noastre actuale.

Ca încheiere, repet : subscriu cu tot entuziasmul la acțiunea inaugurată astăzi, căreia îi promit din inimă tot sprijinul și îi ofer, întreagă, modesta mea contribuție.

La o dublă aniversare

Zilele de șapte și douăzeci ale lunii curente, prăznuind împlinirea a cinci pătrare de veac de la nașterea lui Constantin Dimitrescu și a lui Gavriil Musicescu, precursori de seamă ai creației, artei interpretative și pedagogiei muzicale românești, sînt mai mult decît două file festive din cronica muzicii naționale. Căci prin cele două sărbători atît de apropiate, măsurăm de fapt istoria culturii noastre muzicale, a cărei etapă modernă de afirmare are ca punct de plecare tocmai acest mijloc de veac XIX, decisiv pentru unirea țărilor române într-un singur stat, pentru pornirea eroicii lupte de independență națională, pentru progresul de ansamblu al vieții sociale culturale pe pămînt românesc. Avînd o îndelungată existență documentară, manifestîndu-se vreme de secole prin geniul anonim al poporului, cultura muzicală națională avea să-și definească funcția și structurile sale moderne specifice la contactul fecund cu arta orientală și cu arta occidentală, care și-au dat aici întîlnire la răspîntie de timp și de spațiu. Muzica românească a știut să asimileze cu receptivitate dar și să ofere cu dărnicie propriile valori, propriile idei și experiențe. Muzica românească a crescut odată cu creșterea însăși a conștiinței naționale, cu fundamentarea crezului de libertate, cu lupta pentru progresul social-politic, și s-a afirmat ea însăși ca o expresie vie, militantă a spiritualității acestui neam, a sentimentelor nobile și a ideilor avansate.

Impunătoare prin împlinirile ei moderne și contemporane, muzica românească a parcurs un proces laborios de acumulări, modeste dacă le privim în lumina realităților artistice actuale, vrednice de stimă dacă le restituim întreaga noblețe, spiritul cu adevărat avangardist care le-a generat din neființă. Acesta este rostul pe care și l-au asumat în pleiada de muzicieni patrioți, de postulanți ai școlii muzicale naționale, de artiști cu aspirații democratice, Gavriil Musicescu și Constantin Dimitrescu. Însemnîndu-le data nașterii pe același răboj, istoria a hărăzit celor doi muzicieni drumuri proprii de afirmare.

Gavriil Musicescu se formează ca discipol al Conservatorului din Petersburg și al grupului celor cinci, preluînd de aici idealul cultivării muzicii țărănești de expresie realistă și de viguroasă și inedită factură ritmică și modală, rămînînd fidel toată viața artei vocal-corale pentru larga ei rezonanță instructiv-educativă, pentru felul direct în care rostește ea adevărul vieții. El se pătrunde de timpuriu de datoria de a așterne o punte de legătură între străbunul cîntec românesc, care-și păstra în mediul sătesc cele mai autentice forme de manifestare, și noua muzică savantă, care găsea în acel moment istoric în mișcarea corală cel mai roditor și expansiv teren de investigație și

răspîndire. Pentru Musicescu, creația corală este mijlocul ideal prin care masele de oameni simpli pot fi sensibilizate în sensul înțelegerii frumuseților complex-elaborate ale muzicii, iar mișcarea corală, prin puterea ei de a cuprinde într-un singur elan sufletesc interpreți și public, are a împlini un însemnat rol politic. El preciza astfel bilanțul cutezătorului turneu în orașele transilvane și bănățene aflate sub plină opresiune habsburgică, întreprins în fruntea lăudabilului ansamblu metropolitan pe care îl formase în capitala Moldovei : „Excursiile muzicale de felul acesta, pe lîngă cultivarea și înobilarea caracterului unui popor, mai au și alte chemări, mai înalte, chemări de stat. Excursia ce am făcut e de același caracter, căci aceasta am și urmărit ; am voit să cerc pulsul românismului dincolo de Carpați și am văzut cît de necesară era o asemenea excursie, care a îmbărbătat și a împrospătat puterile morale ale românilor la lupta cu apăsătorii străini. Venirea noastră printre românii de acolo a fost, după mărturisirea lor, untdelem pus la rană". În această confesiune deslușim nu numai tîlcul contribuției de artist militant pentru educația poporului adusă de Musicescu dar și pe acela al orientării sale creatoare, al ideilor și practicii sale de compozitor. Căci și aici, mai presus decît necesitatea ineluctabilă a aflării unui drum original pentru școala de muzică românească, a întrevăzut-o pe aceea a exprimării prin muzică a trăsăturilor etice și a conștiinței estetice proprii româ-

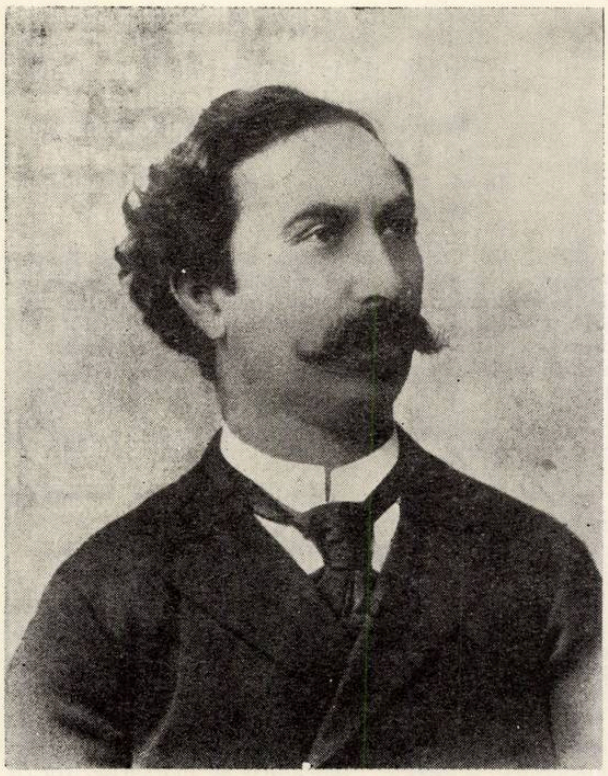
nilor. „De frumusețea, bogăția și puterea magică ce exercită cîntecele poporului, nu m-am îndoit niciodată — mărturisea Musicescu. Duioasele noastre melodii naționale descriu cu culori vii blîndețea și bunătatea caracterului poporului Român. Și dacă țăranul român mai uită din necazul greu ce îndură în luptele vieții și suportă cu bărbăție nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datorește în cea mai mare parte influenței duioaselor sale melodii, care-l mîngîie în zile grele și-l veselesc în cele bune.

Cred dară — îndeamnă el în afara oricărui șovinism întreaga mișcare muzicală națională — că a sosit timpul să ascultăm și să învățăm și melodiile românești, pe lîngă cele străine".

Și dacă melodii ca *Acuma ora sună, Moartea vitează, Oșteanul român, Hora de la Plevna, Limba românească, Cu tărie, înainte, Copii ai patriei iubite, Cîntecul lui Ștefan Vodă, Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul, Fiii României* au făcut să vibreze în inimi dragostea de libertate, să aprindă flacăra speranței în vremuri mai drepte pentru cei mulți și umiliți de veacuri — cîntece cu titluri aparent naive, mărunte, ca de exemplu *Vine știuca de la baltă* sau *Arde-mă, frige-mă,* izvodite din lirica pitorească a lui Anton Pann n-au fost mai puțin militante pe plan estetic, reflectînd aceeași concepție care a însuflețit pe un Frédéric Chopin care făcea din simplele melodii naționale transfigurate de el cu patos romantic adevărate „tunuri ascunse în flori". Între cîntecele cu conținut patriotic ale lui Musicescu și corurile de o candoare aproape copilărească, stau marile concerte corale cerute de repertoriul ritual de odinioară, în care arta unui Bortneanschi sau Davidovski își capătă o replică românească strălucită, stau corurile de factură poetică-muzicală elevată cum sînt *Răsai lună, Dor dorule, Ileană, Stăncuța, Zis-a badea.* În hotărîtoarea sa reformă privind tematica și limbajul muzicii corale românești și practica punerii în valoare a acesteia, Musicescu pleacă însă nu numai de la datele școlii ruse ci, deopotrivă de critic și de larg văzător, de la experiența artei clasice și romantice occidentale. El își sprijină concepția armonică, după cum singur relevă, pe *Dodecacordonul,* lui Glareanus, 1547, pe *Tratatul de armonie redus la principiile sale naturale* al lui Jean-Philippe Rameau, 1722, pe regulile cuprinse în *Dicționarul de Muzică* al lui Jean-Jacques Rousseau, pe studiile asupra muzicii eclesiastice cu caracter modal antic și popular elaborate de un Bourgault-Ducoudray. Distins cu Medalia de aur a Expoziției Universale de la Paris din anul 1889, la care a participat personal, Musicescu, obligat să înfrunte defăimări ale unor muzicieni rutinieri, și-a văzut apreciate cu căldură și competență strădaniile înnoitoare atît în țară cît și peste hotare. Istoricul nostru A.D. Xenopol, eminent cunoscător al problemelor muzicii și scriitor despre acestea, ținea să releve valoarea actului curajos prin care compozitorul și dirijorul compatriot instituia cîntarea corală românească : „Gavriil Musicescu, în dorința sa de a face să propășească muzica în România, a îndrăznit (că și pasurile cele mai înțelepte față cu o rutină stupidă și învechită sînt îndrăzneli) să înlăture și această de pe urmă piedică la dezvoltarea muzicii armonice în țara noastră. Domnia sa a introdus femei în compunerea corului mitropolitan din Iași... contribuind astfel la înălțarea muzicii din a doua capitală a țării la o putere și frumusețe de execuțiune într-adevăr uimitoare". Iar un savant ca Julien Tiersot sublinia în articolul *Musique et danses roumaines* publicat la 15 februarie 1890 în la *Revue des Traditions populaires* care apărea la Paris : „D-nul G. Musicescu a prezentat în 1887, cu prilejul unei serbări solemne, un buchet de melodii populare românești armonizate de el. Aceasta era o adevărată îndrăzneală, căci nimeni nu încercase pînă atunci în România desprinderea cîntecelor populare din mediul lor natural, cîmpul, și interpretarea lor de către muzicieni mai instruiți decît cîntăreții obișnuiți care sînt țăranii. Or, izbînda depășește orice speranță. Am văzut în Franța lucruri nu mai puțin surprinzătoare în această direcție ; încurajat de primirea care i s-a făcut, D. Musicescu publică o culegere de 12 din aceste melodii cu armonizări pentru cor și transcripții pentru pian... Majoritatea sînt cîntece de dans, cu cuvinte satirice ; unele sînt cîntece de dragoste, există și un cîntec de cătănie, foarte original din punct de vedere melodic". Și autorul studiului citat supune, ca de altfel și cel al unui articol apărut în aceeași perioadă în ziarul parisian *Le Temps,* unui pătrunzător examen, viziunea nouă, originală în care Musicescu armonizează cîntecele românești de structură modală. Prin aceasta se realiza prima luare de cunoștință de către occident a unei tinere și viguroase școli muzicale aflată în zorii afirmării sale : școala românească, zămislită din sămînța nepieritoare a melosului străbun.

Vîrf al primei promoții de absolvenți ai Conservatorului din București, Constantin Dimitrescu se va desăvîrși ca violoncelist la clasa unor profesori celebri ai școlilor din Viena și Paris. El va aduce aici, odată cu aleasa instrucție muzicală, vederi și experiențe utile procesului de maturizare, contribuind activ și prestigios la modernizarea vieții de concert din București, precum și la abordarea în creația autohtonă a unor genuri proprii unui

stadiu avansat de cultură muzicală, așa cum sînt *Concertul pentru violoncel și orchestră*, muzica de cameră. Influențată parțial și indirect de limbajul și de conținutul expresiv al artei folclorice, muzica lui Constantin Dimitrescu dobîndește prin sinteza pe care o realizează, mergînd de la Haydn pînă la romanticii perioadei de formare a tînărului muzican ro-



mân, o măiestrie a formei, o căldură a expresiei care recuperează un anumit caracter eclectic al stilului. Cele trei concerte pentru violoncel și orchestră, *Uvertura pentru orchestră mare*, *Dansul țărănesc*, cele șapte cvartete pentru coarde au pus într-adevăr bazele muzicii de acest gen în România. Și tocmai aici rezidă adevărul despre meritele și neîmplinirile generațiilor de predecesori ai școlii noastre moderne de muzică, perfect simbolizate deopotrivă prin înfăptuirile lui Musicescu și Dimitrescu : cutezanță de înainte-mergător la primul — chiar dacă ea nu depășește în planul laic perimetrul artei corale destinate în primul rînd amatorilor ; voință de progres la cel de al doilea, pînă la înălțimea atinsă de culturi muzicale cu veche tradiție în înțeles clasic european, — chiar dacă, pentru a obține aceasta, Dimitrescu, ca de altfel și alți precursori, lasă rezolvarea problemelor originalității de limbaj pe seama generațiilor viitoare. Constantin Dimitrescu era el oare în mod conceptual străin tendințelor spre o artă de expresie națională ? „Străinii trecători prin țara noastră ne batjocoresc și ne tratează ca pe națiunea cea mai înapoiată în partea muzicală“ — explica el, exagerînd conștient, într-un memoriu adresat în 1897 Direcției generale a teatrelor. „Ai noștri — unii lipsiți de simțămîntul național se bucură de acest trist spectacol și se asociază cu ei, crezîndu-se incapabili de a putea produce asemenea scrieri, iar publicul, întristat de cele ce zic străinii și neștiutorii de plăsmuirile celorlalți, așteaptă cu dor ziua cînd produsele conservatorului nostru ar putea să dea o desmințire atît unora cît și altora“. *Marșul anului 1877*, pentru cor mixt, operetele *Nini* și *Sergentul Cartuș*, foarte popularul *Dans țărănesc*, melodii vocale și instrumentale sînt desmințirea însăși a scepticismului, adusă de Dimitrescu, pe un drum care avea să fie consolidat și lărgit de generațiile de succesori în frunte cu Enescu, Jora, Drăgoi, Negrea, Andricu, Paul Constantinescu. Între aceștia și înaintașii muzicii românești pe care-i sărbătorim astăzi se află generația lui Dimitrie Kiriac, Ion Vidu, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, la a căror formare prin aportul lor ca director ori ca profesor de conservator sau prin pilda vie de artiști patrioți, Musicescu și Dimitrescu au contribuit în mod hotărîtor. Iată aici o altă latură a bogatei moșteniri pe care ne-o lasă ei spre studiu și spre cinstire, spre continuare și desăvîrșire. In această datorie a noastră a tuturor, cuvintele pe care le-am rostit nu sînt decît o prea scurtă prefață la frumoasa exegeză făcută muzicienilor celebrați de profesorii George Breazul și Zeno Vancea, o prea scurtă prefață la concertul organizat de Filarmonica George Enescu cu inimă plină de devoțiune și susținut cu măiestria pe care le-o admirăm de mult, de un ansamblu, de un dirijor și de soliști de frunte.

VASILE TOMESCU

„Te apăr şi te cînt patria mea"

concurs de creaţie de cîntece cu tematică ostăşească

Ministerul Forţelor Armate organizează între 16 şi 22 octombrie 1972, „Festivalul cîntecului ostăşesc". Festivalul se organizează pe baza unui concurs de creaţie de cîntece patriotice, marşuri şi muzică uşoară cu tematică militară şi prezentarea lucrărilor selecţionate în concerte publice.

Versurile şi muzica acestor cîntece vor trebui să exprime dragostea fierbinte şi devotamentul nemărginit al ostaşilor faţă de patrie, popor şi partid, hotărîrea lor neclintită de a apăra cuceririle revoluţionare, independenţa şi suveranitatea României socialiste, să cultive în inimile militarilor înaltele idealuri patriotice, umaniste şi revoluţionare ale poporului nostru, de asemenea, să dezvolte la ostaşi trăsăturile morale şi de luptă proprii armatei noastre.

Autorilor li se recomandă ca, paralel cu lucrările cu caracter general despre armată, să abordeze o tematică specifică infanteriştilor, tanchiştilor, artileriştilor, marinarilor, aviatorilor, transmisioniştilor, geniştilor, grănicerilor, elevilor şcolilor şi liceelor militare etc.

Creaţiile vor trebui să aibă un caracter de largă accesibilitate, o melodică pregnantă, originală şi uşor de reţinut, un bogat conţinut de idei şi sentimente.

Concursul de creaţie de cîntece patriotice, marşuri şi muzică uşoară cu tematică militară este deschis tuturor compozitorilor şi poeţilor membri sau nemembri ai uniunilor de creaţie, din cadrul Ministerului Forţelor Armate sau din afara acestuia. Fiecare compozitor poate participa la concurs cu una sau mai multe lucrări, pentru fiecare categorie.

Concursul de creaţie de cîntece cu tematică ostăşească se desfăşoară în două etape :

— Etapa I-a va consta din selecţionarea de către juriu a unui număr de pînă la 60 lucrări, (cîte 20 din fiecare categorie) pentru etapa a II-a.

Titlurile lucrărilor selecţionate pentru etapa a II-a şi numele autorilor vor fi publicate în presă.

Etapa a II-a se va desfăşura în perioada 16—22 octombrie 1972 la Bucureşti, lucrările selecţionate în juriu în prima etapă urmînd a fi prezentate în concerte publice de către soliştii şi formaţiile Ansamblului artistic „Doina" al armatei.

Pentru etapa a II-a autorii vor trebui să asigure orchestrarea lucrărilor, plata orchestraţiilor fiind suportată din fondurile alocate în acest scop.

Se vor acorda următoarele premii :

— Marele premiu al festivalului — în valoare de 15.000 lei — celei mai valoroase creaţii ;

A. — Pentru cîntece eroico-patriotice :

- — Premiul I, în valoare de 10.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Premiul II, în valoare de 8.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Premiul III, în valoare de 6.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Două menţiuni a 4.000 lei fiecare (muzică şi versuri) ;

B. — Pentru marşuri :

- — Premiul I, în valoare de 9.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Premiul II, în valoare de 7.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Premiul III, în valoare de 5.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Două menţiuni a 3.500 lei fiecare (muzică şi versuri) ;

C. — Muzică uşoară :

- — Premiul I, în valoare de 8.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Premiul II, în valoare de 6.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Premiul III, în valoare de 4.000 lei (muzică şi versuri) ;
- — Două menţiuni a 3.000 lei fiecare (muzică şi versuri) ;

Juriul va avea latitudinea de a împărţi fiecare premiu şi menţiune între muzică şi versuri în funcţie de valoarea acestora (dar nu mai puţin de 25% pentru versuri). Fiecare lucrare va fi apreciată de juriu ca o creaţie unitară — muzică şi versuri — neputîndu-se premia separat muzica sau numai versurile.

Notarea lucrărilor de către juriu se va face în modul următor :

a. În etapa I-a a concursului, juriul va selecţiona lucrările prin notarea :

- — promovat în etapa a II-a ;
- — nepromovat în etapa a II-a ;

b. In etapa a II-a a concursului, după audierea lucrărilor în concerte publice, juriul va stabili acordarea premiilor şi menţiunilor prin vot secret, precum şi pe baza aprecierilor publicului spectator.

Vor fi luate în considerare lucrările inedite, nedifuzate anterior pe nici o cale şi neprezentate la alte concursuri. Cîntecele patriotice şi marşurile vor fi prezentate sub formă de partitură pentru voce solo sau mai multe voci egale (bărbăteşti), cu acompaniament de pian, iar cele de muzică uşoară pentru voce solo cu acompaniament de pian. Partiturile şi textele dactilografiate vor purta un moto şi vor fi prezentate în două exemplare. Ele vor fi însoţite de un plic închis pe care se va înscrie acelaşi moto, iar în interior numele şi adresa autorilor. Lucrările vor fi trimise pînă la 15 august 1972, pe adresa : Ministerul Forţelor Armate ale R. S. România, Consiliul politic superior, Strada Brezoianu nr. 41—43, sectorul 7 Bucureşti, cu menţiunea „pentru concursul de creaţie de cîntece ostăşeşti".

Juriul concursului va fi format din reprezentanţi ai Ministerului Forţelor Armate, Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, Uniunii Compozitorilor şi Uniunii Scriitorilor.

Lucrările premiate şi cele cu menţiuni vor fi tipărite şi difuzate formaţiilor artistice din armată, imprimate pe discuri şi difuzate în cadrul emisiunilor militare de la radio şi televiziune.

Regulamentul Festivalului cîntecului ostăşesc poate fi consultat la Uniunea Compozitorilor şi filialele acesteia, Uniunea Scriitorilor şi asociaţiile scriitorilor, precum şi la casele armatei şi comitetele judeţene de cultură şi educaţie socialistă.

Detalii se pot obţine la Ministerul Forţelor Armate, telefon 14.46.10, interior 216.

Corneliu Dan Georgescu — „Jocuri festive"

Programarea la Filarmonică a piesei „Jocuri festive" de Corneliu Dan Georgescu a reamintit publicului meloman un nume ale cărui apariții pe afiș au fost totdeauna răsplătite cu aprecieri elogioase. Cu aplecare constantă către genul simfonic, compozitorul a probat o temeinicie a virtuților muzicale și, mai ales, o unitate de gîndire definitorie deja pentru o personalitate care ar fi putut încă să se afle în faza căutărilor formative. Înrudirea sonoră și ideatică, conceptuală, a mai multor piese ale lui Corneliu Dan Georgescu are o explicație și în faptul că ele aparțin unui ciclu general intitulat „Jocuri" (termen simptomatic și cu rezonanțe în multiple sensuri) căruia îi aparține și lucrarea ce face obiectul prezentei alcătuiri.

Destinată unei formații orchestrale obișnuite, piesa se alătură preocupărilor mai vechi ale autorului de găsire a unei posibilități de încadrare a citatului folcloric, a armoniei adecvate, într-o arhitectură nonrapsodică, ce se conduce după legi imaginate de compozitor într-o fază ce precede actul componistic propriu zis. Din acest mariaj citatul va profita în sensul unei mai juste ordonări temporale, al unei fermități de croială formală, în schimb jocul structurilor va fi dezabstractizat prin prezența recognoscibilă a unor succesiuni melodice clare, ușor de reținut și reperat, pe un fond armonic înrudit. Ceea ce se aude este o muzică deosebit de colorată, de o orchestrație subțire, (formația este împărțită în șase grupe prin divizarea alămurilor și corzilor) cu o evoluție antifonică ce evită momentele greoaie în schimbul varietății și poeziei timbrale.

Macrostructura.

Constatăm în lucrare existența a trei diagrame simultane, rezultante ale unor mișcări independente : 1-Diagrama agogico-structurală, cea mai substanțială ; 2-Diagrama dinamică, curba nuanțelor ; 3-Diagrama melodică, planul mișcării registrelor. Trebuie precizată relativa independență a acestor trei componente ale discursului, întrucît o anume secțiune din planul agogico-structural nu impune o anume nuanță sau un anume registru, după cum nici o nuanță sau un registru nu sînt caracteristice numai unui singur moment agogic. Această neglijare reciprocă a curbelor evolutive trezește ideea de joc și stă la baza denumirii piesei. Totuși faptul că fiecare diagramă își construiește mersul propriu cu ajutorul elementelor celorlalte planuri structurale contravine autonomiei, iar contradicția convine diversității piesei, unei mai mari subtilități. Asistăm la un fel de trideterminism, fiecare moment fiind justificat din trei puncte de vedere.

Diagrama agogico-structurală comportă patru secțiuni ce se definesc prin tempo, mai bine zis prin densitatea evenimentelor în unitatea temporală, bătaia metronomică rămînînd aceeași pe parcursul întregii piese. Acestea ar fi, după caracterizarea autorului : *A — Allegro moderato ; B — Adagio ; C — Moderato ; D — Presto.* Dintre acestea, primordială este secțiunea *A*, atît prin extindere cît și prin faptul că, înmagazinînd două planuri ale acțiunilor muzicale, subîmpărțindu-se în două diagrame simultane, ea este singura care merită denumirea de structură (dacă concepem structura ca un sistem de relații și avînd deci nevoie de cel puțin doi termeni). Această primă mișcare conține și elementele folclorice, ca faze melodice explicite (pentrucă elementele folclorice vor contribui și la substanța celorlalte secțiuni, însă într-un alt mod, după cum se va vedea).

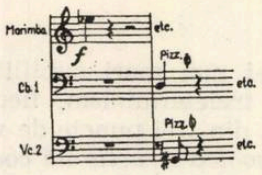
Mișcările se înșiruie combinatoriu, cicluri de cîte patru, în funcție de o simetrie pe un *A* central, extins, comun celor două serii alăturate. Astfel lucrarea se sprijină pe trei piloni *A*, dar muzica secțiunii primordiale mai apare, la dimensiuni reduse, și în jocul alternanței mișcărilor *B, C* și *D ; A* (pilon), *B, C, D, B, C, D, A, B, C, D, A* (pilon), *D. C. . . .A* (pilon). Mai adăugăm că fiecare secțiune conține o muzică neevolutivă și că asistăm deci la o mișcare nedirecționată a elementelor auditive, interesul ascultătorului fiind solicitat tocmai de permanenta mutație a unui material static, veșnic asemenea cu sine însuși.

Microstructura.

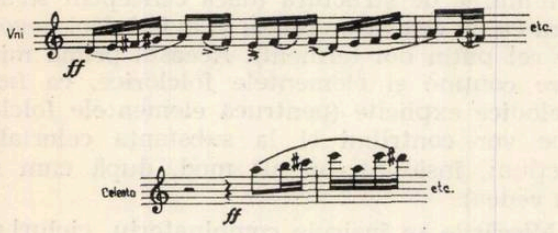
Secțiunea A. Pilonul inițial conține două planuri și rezumă în cadrul microstructurii ideea macrostructurală a piesei.

Planul 1 este alcătuit de jocul combinatoriu al unei serii de durate. Începutul duratelor îl marchează sunetele percuției seci (marimbafon) și *pizzicato*-ul corzilor, proporția între notă ținută și pauză, în cadrul duratelor, fiind variabilă. Efectele de percuție și *pizzicato* ce par coloristice sînt de fapt elemente cu mare importanță în zidirea formei. Melodic, fiecare partidă intonează o singură notă, iar intervalica rezultată din succesiunea atacurilor la diverse partide este dedusă din elementul melo-

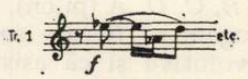
dic folcloric ce va apare imediat. (o cvintă ce conține în ea o cvartă mărită, baza armonică a întregii piese).



Anumite durate ale seriei sînt asociate în mod obligatoriu cu elemente melodice. Aceste frînturi intonaționale respectă evoluția combinatorie a duratelor cărora le sînt asociate, creind astfel neregularități în apariția lor, surprinzătoare alăturări alternînd cu mai lungi absențe. Din aceste succesiuni melodice fac parte citatele (corzi, celestă).



Alături de game rapide ale alămurilor și corzilor și de frînturi melodice rezultate din pulverizarea celulară a citatului (alămuri).



Melodic este vorba de un pentacord *lydic*, iar armonia omniprezentă este cvintă cu cvartă mărită, în toate răsturnările posibile și suprapuse mai multe astfel de acorduri construite la interval de semiton.

Planul 2 este un fond, un sistem de referințe ce dă relief variatelor evenimente ale primului plan. Este alcătuit din trilurile sau frotté-urile percuției (maracas, gran cassa, piatto, tam-tam). Variind înălțimea în funcție de combinația instrumentală folosită acest fond se deplasează neîntrerupt pe tot parcursul pilonului.

Secțiunea B. Avem aici de-a face cu un acord ținut *(mi-si-fa)* derivat tot din citat, cu o mică pendulație *fa-sol b-fa*, care induce un element melodic rudimentar. Peste acest acord se suprapune cîte unul identic la semiton ascendent și descendent.

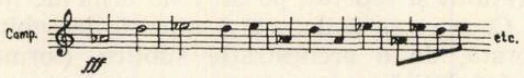
Secțiunea C. Conține două situații muzicale : un *tutti*, figurație a acordurilor din secțiunea *B* și un solo de vibrafon, static din punct de vedere melodic și al registrului, sprijinindu-se pe aceleași elemente intonaționale, colorate cu pieni.

Secțiunea D. — suprapune la un grad mare al densității evenimentelor, o serie de *ostinato*-uri, într-o aglomerare ce nu se mai sesizează decît global. Deși secțiunea are un caracter foarte animat, nivelul ei de complexitate este cel mai scăzut, întrucît lipsește cu desăvîrșire un alt element care să-l contrazică cît de cît pe primul. Din acest punct de vedere ierarhia secțiunilor ar fi : D-B-C-A.

Pe parcursul lucrării secțiunile *B*, *C* și *D* nu se transformă, ci suferă ușoare mutații nefundamentale, în sensul aglomerării sau al rarefierii sonore, al instrumentației, care nu alterează baza lor structurală, nu le determină să devină altceva decît au fost inițial. Muzica piesei nu este deci expozitivă și dezvoltativă, ci permanent expozitivă.

Secțiunii *A* i se adaugă însă, pe parcursul pilonului central, un al treilea plan, o melodie amplă dedicată flautului. Această cantilenă, deși prezentă totdeauna, nu se aude, datorită registrului în care este plasată, decît uneori, cînd încărcătura orchestrală este mai rarefiată. Melodia este un joc pe sunetele *fa-si-do* deduse din același pentacord lydic.

Planul II al secțiunii, reprezentat inițial prin triluri și frotté-uri, îmbracă acum forma unei ingenioase poliritmii. De menționat este că în acest pilon avem suprapusă toată agogica piesei în mare, de la doimi (triangolo) pînă la șaisprezecimi (alămuri).



După apariția unei fraze concluzive (campane), înșiruind toate valorile ritmice definitorii ale lucrării, muzica se încheie prin ultimul pilon al secțiunii *A*, ce readuce, variate, cele două planuri inițiale.

Așadar asistăm la curgerea unei muzici de riguroasă structurare intestină, dar care la audiție dă senzația libertății și inspirației. Citatul folcloric, esențializat și tratat cu ingeniozitate, este prezent tot timpul, în toată marea sa potențialitate expresivă. Deși, pe fragmente, neevolutivă, muzica cunoaște o devenire dialectică permanentă datorită fondului intonațional comun, prezenței într-un alt context al structurilor caracteristice secțiunilor anterioare. Și dacă acesta constituie o confirmare a calității, amintim că lucrarea a avut un real succes în rîndul publicului de toate vîrstele și gusturile stilistice al Filarmonicii.

COSTIN CAZABAN

Baletul „Marinarul visător" de Laurențiu Profeta

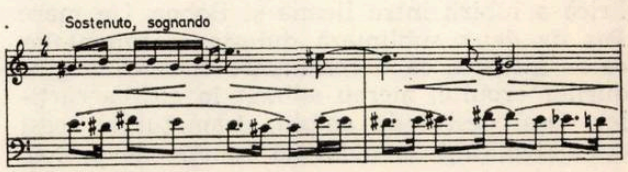
de **GRIGORE CONSTANTINESCU**

Condiție esențială pentru evoluția spectacolului coregrafic românesc, îmbogățirea repertoriului prin noi creații originale se impune ca una dintre cele mai actuale probleme ale teatrelor noastre. Într-adevăr, dacă interpretarea unei lucrări consacrate, din literatura universală a genului — și același lucru se poate spune în privința „adaptărilor" de muzică simfonică — oferă coregrafului și dansatorului anumite prilejuri de manifestare a preocupărilor sale, în concordanță cu progresul general al artei, nu aici se pot manifesta plenar toate însușirile creatoare. Să ne amintim de mari reușite ale baletului românesc — interpretare, montare, viziune estetică —, pentru a observa că *La piață* și *Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora, *Priculiciul* de Zeno Vancea, *Prinț și cerșetor* de Laurențiu Profeta, *Nastasia* de Cornel Trăilescu, *Călin de* Alfred Mendelsohn au însemnat date importante în istoria spectacolului coregrafic românesc. În acest sens, fiecare nouă lucrare se înscrie pe traiectoria unui constant și necesar progres. Și, nu este numai datoria interpreților de a se autodepăși, ci revine și creatorilor, compozitori și libretiști, misiunea de a găsi mereu noi și interesante formule, specifice spiritului național, fidele esteticii și eticii societății socialiste.

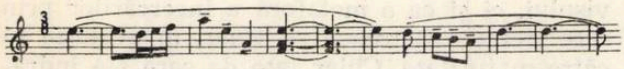
Recenta premieră a baletului *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta, la Teatrul muzical din Constanța, poate fi consemnată ca o convingătoare contribuție la dezvoltarea repertoriului original. Conceput ca un spectacol cu directă adresare unui mediu specific — viața marinarilor — baletul îmbracă forma accesibilă a fanteziei coregrafice umoristice. Cu modalități aparent consacrate, compozitorul și libretistul prezintă aspecte inedite, frînturi din existența tineretului, într-o dinamică permanentă a devenirii. Generația care de-abea a început să se formeze, trece prin experiențele muncii și luptei curajoase, afirmîndu-se în final ca o demnă continuatoare a tradiției eroice a muncii întregului popor.

Libretul lui Nicolae Itu — autor de proză satirică — povestește aventurile unui tînăr marinar „Bobocul". Îndrăgostit de cărți, asemenea lui Don Quichotte, Bobocul suprapune evenimentelor vieții reale, impresiile lecturilor sale. Aceasta însă nu-l împiedică să fie un marinar destoinic, plin de energie. Doar că, uneori, visează la întîmplări neobișnuite. După ce în primul act el ne este astfel zugrăvit, înconjurat de ambianța portului, secvențele următoare ne poartă de-a lungul unor fanteziste aventuri, nu lipsite de tîlc. Astfel, tot ce se va întîmpla, fie pe corabia atacată de pirați, fie în lupta cu piratii, în fundul mării, poate fi înțeles nu numai ca o peregrinare prin lumea visului, ci și ca o metaforă a încercărilor prin care trebuie să treacă un tînăr, în evoluția sa către maturitate. Chiar fata de care s-a îndrăgostit apare sub straiele unei sclave, eliberate de Boboc, care luptă vitejește pentru iubirea sa. În tabloul final, iureșul muncii, în care sînt angajați toți cei ce construiesc o viață nouă, ni-l arată pe Boboc, acum destoinic căpitan, pășind mîndru alături de soția sa. Cu un gest de autentic romantism, el înmînează altui marinar tînăr cărțile cu povestiri, invitîndu-l să-i urmeze pilda. Visul și realitatea pot fi, ne spun autorii, nu numai ipostaze opuse. Dacă știi cum să visezi, ai de fapt posibilitatea să pătrunzi curajos tainele viitorului, înțelegînd sensul vieții. Meritul libretistului este de a fi intuit, de-a lungul lucrului cu compozitorul, cantitatea expresivă necesară pentru ca, în narațiune, muzica să determine desfășurarea acțiunii, să zugrăvească principalele ipostaze ale personajelor, să contureze tipuri. Astfel, compozitorul nu a trebuit (ca în adaptarea unor subiecte celebre) să ilustreze o țesătură dramaturgică preexistentă, urmărind docil meandrele literaturii respective. În această libertate — desigur nu lipsită de logica teatrală și poetică — Laurențiu Profeta a găsit climatul potrivit pentru a continua experiențele sale în domeniul baletului. Este vorba de acea muzică „totală", cum o denumește compozitorul, adică acea desfășurare sonoră în care granițele artificiale ale genului simfonic și ale genului „ușor" se vor depăși, mai bine-zis, ignorate, în favoarea unor imagini ce pot folosi un spectru cît mai larg de expresie. Nu ne aflăm însă doar în fața unor intenții mărturisite, a căror concretizare de-abea se întrevede. După *Prinț și cerșetor,* Laurențiu Profeta a acumulat experiența baletului mare, în care compozitorului îi revine obligația edificării întregii arhitectonici.

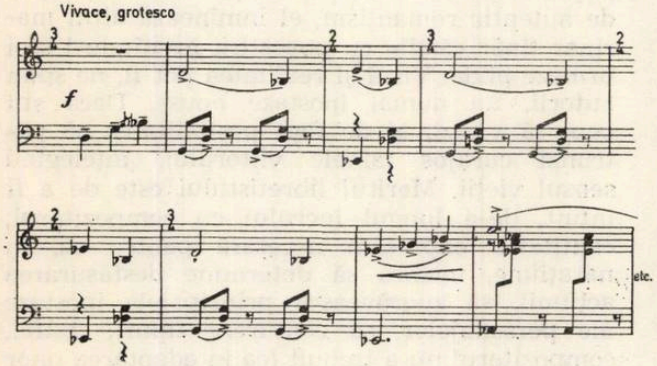
Mijloacele utilizate nu se îndepărtează de procedee deja cunoscute. Astfel, caracterizarea personajelor se face prin enunțarea unor *leitteme,* cu vădit rol de portretizare. Deși pe parcursul partiturii aceste teme sînt supuse unui travaliu variațional corespunzînd momentelor dramatice, totuși ele își păstrează tipologia inițială. Tînărul marinar, „Bobocul", este surprins într-o ipostază lirico romantică.



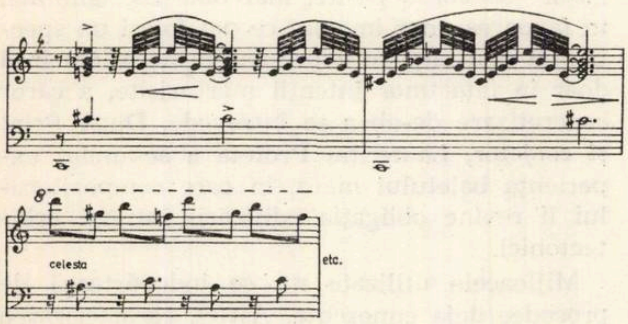
Fata de care se îndrăgostește el, Ileana (în actul II, travestită în sclava Daira), are o frază leitmotivică mai amplă melodic, cu transparențe în armonizare din ce în ce mai variate :



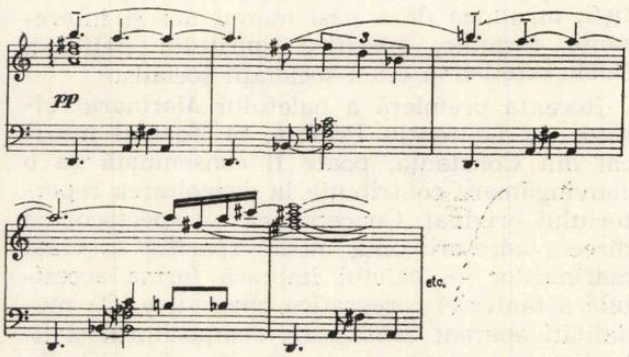
Portretul prietenului, bătrînul „lup de mare", îi prilejuiește compozitorului notarea cîtorva nuanțe umoristice, prin caracterul de vechi cîntec marinăresc, cu un ritm mai complex



În fine, tot o *leit-temă*, dintre cele mai importante, reține atenția ascultătorului, aducînd printre personajele acțiunii și marea, nu numai decor ci și element dramatic, contribuind la materializarea ambianței emoționale în care se deapănă aventurile eroului. Două micro motive, de rezonanță coloristică, evocă imaginea mării cu efecte vizual sonore :



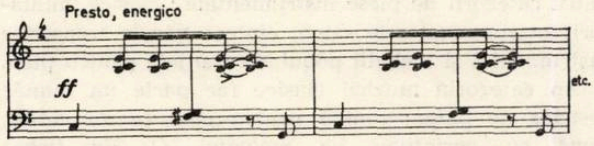
Primul act cuprinde cîteva momente ale narațiunii, care au ca scop să fixeze în memoria spectatorului personajele ce vor apărea ulterior sub diferite aspecte. În afara celor trei eroi, remarcăm opoziția dintre forfota portului — dansuri ale tinerilor, jocul fetelor cu portocalele, sosirea unui vaporaș cu călători — și nuanța lirică a iubirii între Ileana și Boboc. Un mare *Pas de deux* subliniază duioșia sentimentelor ce se înfiripă, ca o continuare firească a gîndurilor eroului, mereu adîncit în citirea cărților. Deși destul de amplu, dramaturgic acest act îndeplinește o evidentă funcție de prolog. Într-adevăr, de-abea în actul următor, acțiunea libretului și atitudinea compozitorului capătă un relief din ce în ce mai original. Furtuna pe mare (cu ecouri din *Seherazada* lui Rimski Korsakov), lupta cu pirații (o excelentă parodie a scenelor dramatice din „cinematograful anilor 30", executată la clavecin), momente cvasi-aleatorice în grupul dansurilor marinărești, accentuează caracterul de farsă. Apoi, un mare duet liric ne surprinde prin utilizarea benzii de magnetofon, compozitorul aducînd în contextul respectiv intonațiile cîtorva reușite piese de muzică ușoară (spre pildă cîntecul *Noapte fermecată).* Această autocitare nu este însă lipsită de un anumit umor, căci cei doi dansează după un tranzistor, confiscat de la pirați... ! Foarte colorat și dinamic, actul se încheie cu spectaculoasa răpire a sclavei eliberate, prilej cu care toți se avîntă în valurile mării, într-o înverșunată urmărire. Actul al III-lea ne propune o continuare a descrierii lumii marine, văzută prin geamul caleidoscopic al unui acvariu. Peștii, coralii, sirenele se leagănă în sunetele unui lent tango habaneră, din irizațiile raveliene ale orchestrației desprinzîndu-se linia elegantă a dansului, nemijlocit înrudit cu tema mării. Iată o secvență din acest tango „subacvatic" care prin delicatețea ambianței, evită îngroșarea momentului cu elemente revuistice :



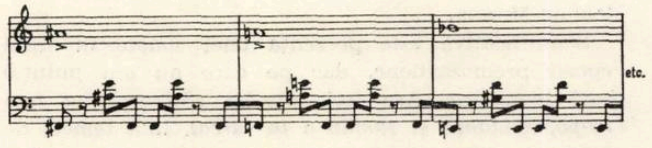
Dar vraja apelor nu durează prea mult. Marinarii Bobocului se înfruntă cu pirații într-o luptă pe viață și pe moarte, luptă care ia înfățișarea unui... meci de fotbal. Insolitul acestei întîmplări, în care irealul nu exclude prezența unor calități de curaj și îndrăzneală, dă secvenței o tensiune aparte, de factură modernă. Ca și în actele precedente, spre încheierea acțiunii respective se plasează un moment liric, contrastînd metaforic cu tumultul și învălmășeala personajelor-simbol. Deci, a treia oară, acest contrapunct între acțiune și visare revine, ca o permanență a vieții eroului principal. În ambele acte (II și III), compozitorul nu a părăsit nici un moment factura ironiei, a parodierii unor stiluri tradiționale de balet, transformînd înseși aceste elemente în modalități ale farsei. *Epilogul* readuce ambianța tonică a primului act, într-un scurt tablou apoteotic, destinat să încheie povestirea cu o concluzie militantă. Construit ca un unic dans „al

muncii", *Epilogul* este de fapt o singură creştere dramatică ce explică şi muzical sensul pozitiv al visului trăit de Boboc.

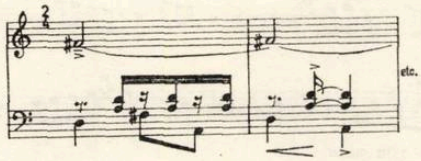
În construcţia muzicii, Laurenţiu Profeta apelează la o tehnică componistică specifică muzicii de balet — primatul dinamicii, al formulelor ritmice. Conductul melodic, deseori depăşind limitele unei melodii cantabile, apare ca un comentariu plasat ca suprastructură a acţiunii muzicale. Interesant este că, sub depănarea melodică, permanentă, ca un element component al naraţiunii, varietatea ritmică asigură carura dansantă a muzicii. Apelînd nu numai la scheme ritmice consacrate (de felul valsului sau tangoului) ci şi la ritmuri mai noi, Laurenţiu Profeta schiţează o sinteză a dansului modern, cu caracteristice combinaţii de valori, detaşabile de linia melodică. Partitura abundă în asemenea scheme ce impulsionează dramatic şi expresiv muzica. Iată cîteva dintre cele mai pregnante formule : Dansul marinarilor pe catarg (act. II).



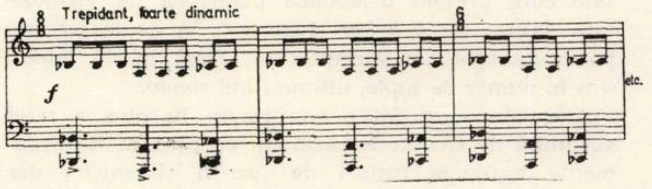
Dansul tinerilor, în preajma bobocului care citeşte, absent la cele ce se întîmplă în jurul său (act. I).



Sau formula ritmică pe care este construit *Epilogul :*



Desigur, se cuvine să observăm că în soluţiile de ritm adoptate nu există doar elemente preluate din dansul modern, ecouri ale jazu-



lui, ci şi accente şi combinaţii aparţinînd folclorului.

Precumpănitor muzică de acţiune, ceea ce a imaginat Laurenţiu Profeta acordă un spaţiu deosebit şi filonului liric, ca modalitate esenţială a baletului. Pentru accentuarea diferenţierilor de atmosferă, paralel cu structurile ritmice şi ţesătura melodică generală, compozitorul acordă orchestraţiei şi efectelor speciale un rol precumpănitor. Desprindem din partitură preferinţa pentru dialogul instrumentelor de suflat, ca şi permanenta solicitare, fără prejudecăţi, a secţiei de percuţie, de natură să sublinieze imaginea pe coordonatele specifice baletului modern. Apelarea la banda de magnetofon nu apare ca o gratuită diversificare a sonorităţilor ci, dimpotrivă, adaugă contextului o spaţializare sonoră care tinde spre complexitatea unui spectacol bogat ca modalităţi expresive. Armonios alcătuit în ansamblu, dincolo de anumite momente care poate s-ar cere mai succinte, baletul *Marinarul visător* se remarcă prin alura tinerească a desfăşurării, prin lipsa de convenienţe cu care autorii au abordat un subiect cu largă accesibilitate, dar fără concesii. Meritul său este de a demonstra că spectacolul coregrafic are, în contemporaneitate, suficiente resurse pentru o continuă înnoire, în concordanţă cu necesităţile estetice actuale.

Dacă lucrarea lasă o impresie net favorabilă, aceasta se datoreşte neîndoios şi realizării obţinute de la colectivul Teatrului muzical din Constanţa. Cu un ansamblu de dansatori destul de restrîns (28 de membri), coregraful Trixy Checais (care semnează şi scenografia şi regia) reuşeşte să construiască un spectacol dinamic, variat ca soluţii, original ca formulă a dansului. Trixy Checais nu face în desfăşurarea baletului nici o concesie dificultăţilor tehnice, solicitînd la maximum resursele ansamblului. Printr-o metodică a repetiţiilor de mare severitate, prin ineditul formulelor propuse, în sensul expresivităţii fiecărui pas, coregraful a realizat cu colaboratorii săi momente de performanţă demne de laudă. În special să amintim interpreţii principalelor roluri, Isabela Aguletti (o Ileana plină de sensibilitate şi franchete a expresiei), Fănică Lupu (Bobocul, personaj realizat cu dezinvoltură, subliniind caracterul adolescentin al eroului), Dumitru Popescu-Cioată (Lupul de mare), Constantin Pintea, Monica Olariu, Dora Carpov. Ar trebui de fapt să-i citäm pe toţi interpreţii, pentru meritul entuziasmului cu care au muncit, depăşind mari dificultăţi faţă de repertoriul de divertisment, existent anterior în Teatrul din Constanţa. Nu mai puţin, cuvinte de apreciere pentru dirijorul Constantin Daminescu, muzician de formaţie tradiţională, care nu a ezitat să angajeze întreaga orchestră la parcurgerea unei partituri foarte deosebite ca manieră, faţă de titlurile interpretate anterior. Cu tact şi pricepere, Constantin Daminescu a depăşit inerentele probleme ale adaptării la stilul muzicii, impunîndu-şi punctul de vedere în favoarea acestei premiere, victorie artistică remarcabilă a Teatrului constănţean. Pornit din modesta intenţie de a oferi publicului un spectacol cu „specific", baletul *Marinarul visător* devine, în actuala stagiune, un moment exemplar de slujire a cerinţelor artistice care caracterizează „cincinalul calităţii".

Codex moldovenesc din 1824

de OCTAVIAN LAZĂR COSMA

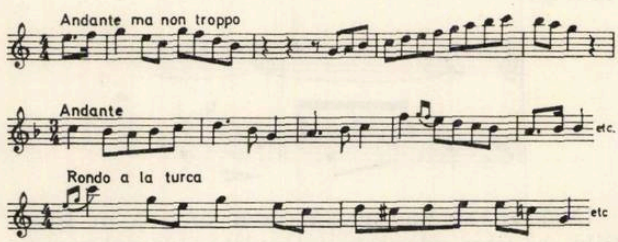
Eufrosina Ghica dona Elisabetei Franchini la 10 august 1824 un voluminos album avînd 152 pagini cu piese pentru pian, care se află astăzi în posesia secției muzicale a bibliotecii Academiei sub cota Ms. rom. 2663. Indicația referitoare la cadoul menționat, făcută pe coperta interioară a albumului, are darul să clarifice unele necunoscute pledînd totodată, pentru considerația de care se bucura muzica de factură europeană în mediul societății acelei epoci. Astfel, proprietara, alcătuitoarea sau beneficiara manuscrisului, a fost românca Eufrosina Ghica. L-a dăruit, ceea ce însemna că nu era străină de conținutul albumului, probabil era ea însăși o bună pianistă. Opțiunea sa, pentru colecția muzicală, prilejuită de ocazia cadoului însemna de fapt, o opțiune culturală care denotă largul interes pentru muzica de pian, pentru formarea gustului estetic. Data cînd a avut loc oferta cadoului, 10 august 1824, indică faptul că repertoriul inclus în paginile albumului circula în acea vreme, ba chiar anterior datei menționate. Iată, așadar, constituite primele elemente care, dublate de altele care vor fi observate sau se vor putea deduce, aduc prețioase date asupra muzicii acelei perioade de intense frămîntări axate pe linia afirmării muzicii profesioniste autohtone.

Valoarea documentară a manuscrisului se explică prin numărul neobișnuit de mare al pieselor pe care le cuprinde — 170, dispuse într-o anumită diversitate. Din acest considerent manuscrisul poate fi luat drept ceea ce în realitate este, un autentic *codex moldovenesc* de muzică instrumentală. De ce moldovenesc ? Pentru că provine din Moldova, a aparținut Eufrosinei Ghica, o reprezentantă a familiei Ghiculeștilor care au promovat cultura europeană, respectiv franceză și, în sfîrșit, însumează 18 *arii, cîntece* și *melodii de dans moldovenești,* ceea ce, pentru anul încifrat pe o pagină interioară, înseamnă mult. Să nu omitem din vedere că pînă astăzi cunoaștem relativ puține documente muzicale concludente asupra acelei perioade. Datorită neobositei pasiuni și consecventelor investigații depuse de către muzicologul George Breazul[1]) sîntem în măsură să apreciem deosebita însemnătate a *Codexului moldovenesc,* (pe care distinsul muzicolog se pare că nu l-a cunoscut), situîndu-l în ierarhia cronologică a colecțiilor muzicale de epocă. Astfel, *Codexul moldovenesc,* cea mai însemnată culegere cu aranjamente instrumentale de melodii populare românești, cuprinzînd numeroase piese de salon se situează cu un deceniu înaintea caietului lui Fr. Ruszitski și peste două decenii față de publicațiile lui C. Steleanu, I. A. Wachmann, H. Ehrlich, C. Miculi.[2]) Îl precede compoziția lui B. Romberg, *Capriccio pour violoncelle sur des airs moldaves et valaches (1806),* cele cîteva melodii aranjate pentru pian publicate în 1814, 1821 și 1822 în revista muzicală germană, *Algemeine Musikalische Zeitung* și, în sfîrșit, manuscrisul din 1819 alcătuit la București, *Aufvergsgründe der praktischen Tonkunst besonders auch zum Clavier oder Fortepiano*[3]). Prin numărul pieselor, *Codexul moldovenesc* pare să întreacă toate tipăriturile și manuscrisele cunoscute pînă în 1860 inclusiv *Airs et Danses vallaques composés pour le pianoforte* care cuprinde 75 piese[4]). Dacă însă îl raportăm numai la cele aproximativ 45 piese românești, acesta din urmă apare superior *Codexului moldovenesc.* Incontestabil, *Codex moldovenesc* este unul din cele mai însemnate manuscrise muzicale din prima parte a secolului al XIX-lea.

Ce cuprinde acest manuscris ? Se pot distinge patru categorii de piese instrumentale : clasice, miniaturi instrumentale de salon, cîntece vocale transcrise instrumental și melodii populare aranjate pentru pian.

Din categoria muzicii clasice fac parte un număr restrîns de piese : *sonată pentru pian în do major, temă cu variațiuni pe melodia „O, du lieber Augustin" (Mein lieber Augustin)* care apare în două versiuni, variațiunile pentru pian de Jean Zapf și două *menuete* dintre care unul, în do major, cu *trio* de Mozart.

Semnificativă este prezența unei sonate în stilul epocii premozartiene, dar pe care nu am putut-o încă identifica. Are trei mișcări (*Allegro ma non tropo, Andante* și *Rondo a la turca).* Iată temele de debut ale celor trei părți :



Variațiunile din Codex sînt piese relativ dezvoltate care pretind o tehnică pianistică de virtuozitate. Tema *„Mein lieber Augustin",* în *do major,* are patru ipostaze iar variațiile lui Zapf, în *do minor,* sînt în număr de șapte, ultima fiind *rondo.*

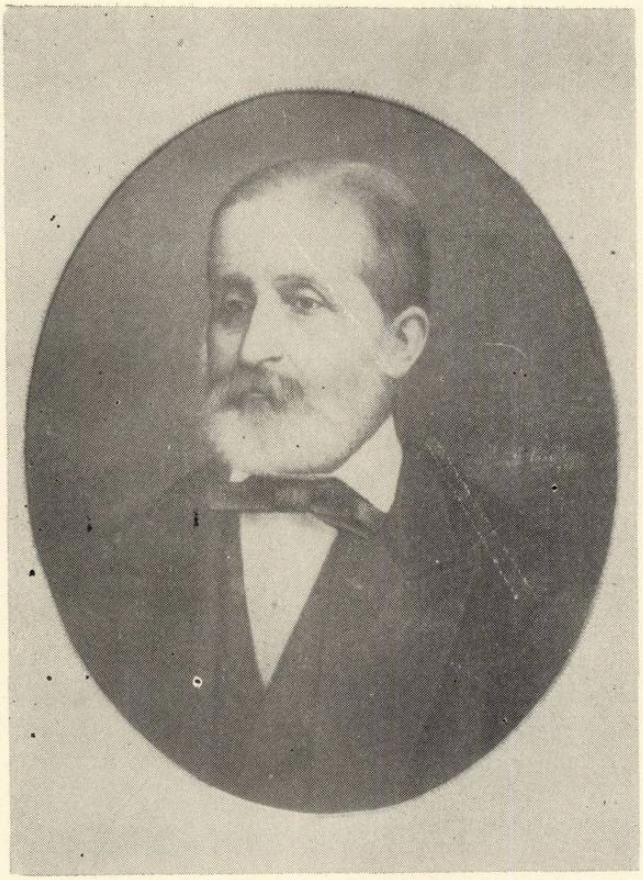
Avem în acest fel o confirmare în plus a tezei susținută de George Breazul nu cu prea multe argumente muzicale (titluri de lucrări și autori) dar cu siguranța cercetătorului care a cunoscut întocmai cele petrecute atunci și anume că, la răscrucea veacurilor XVIII—XIX în toate țările românești era răs-

[1] Breazul, George. *Patrium Carmen.* Craiova, Scrisul Românesc, 1940, p. 277—471 ; *La bicentenarul nașterii lui Mozart.* București, Uniunea Compozitorilor din R. P. R., 1956, p. 11—27 ; *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre.* În : *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. 2, Ed. îngrijită de Gheorghe Firca. București, Ed. muzicală, 1970, p. 131—179.

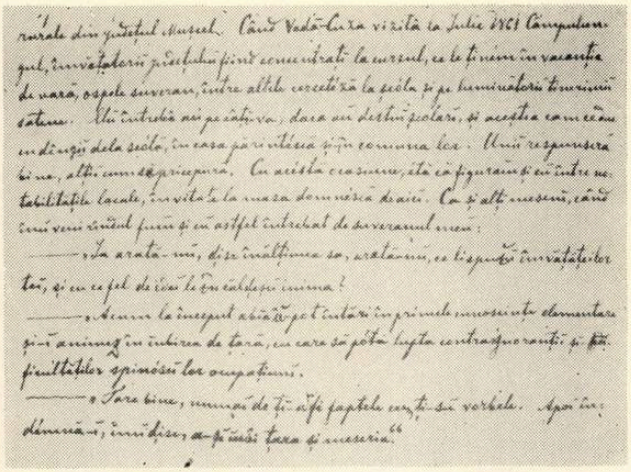
[2] Nu ne referim la manuscrisele de muzică vocală ci numai la cele de muzică instrumentală.

[3] Păstrat în bibl. Uniunii Compozitorilor, fondul „G. Breazul".

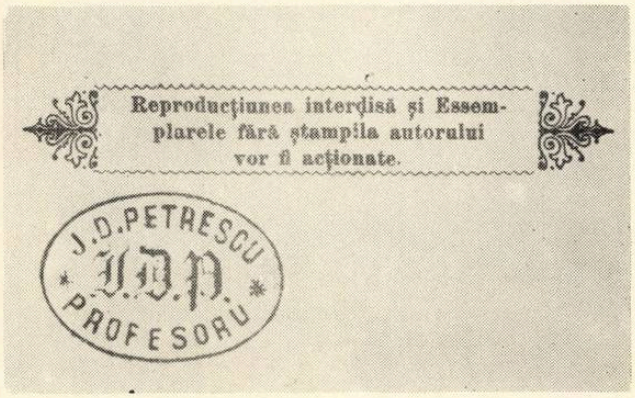
[4] Titlul complet al ms. 2 575 : *Chansons et Danses Grecques, Des pestreffes et Chansons turques, Airs et Danses walaques composés pour le Pianoforte.* George Breazul folosește titulatura : *Des Chansons valaques sur le piano-forte.*



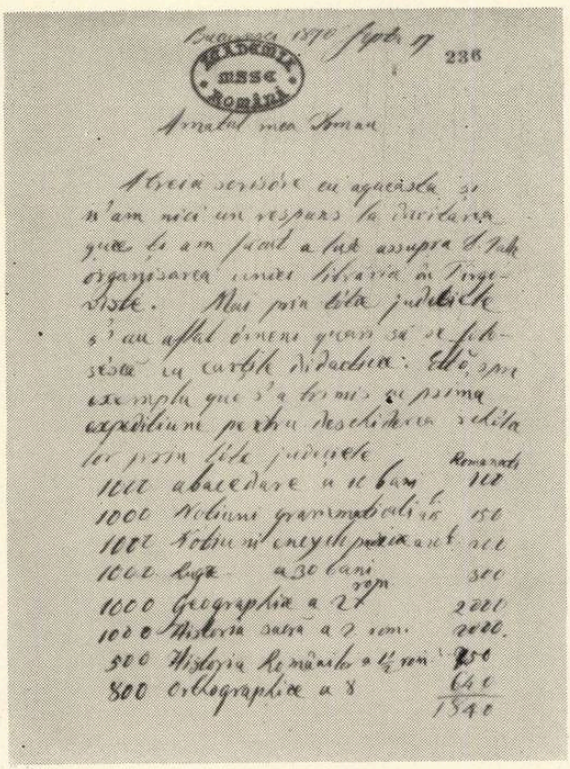
Profesorul Ioan D. Petrescu — Petruș. Tablou în creion de pictorul tîrgovișteanu Ștefan Vasilescu (1889). Colecția Muzeului Județean Dîmbovița, Tîrgoviște, Artă plastică nr. 216.



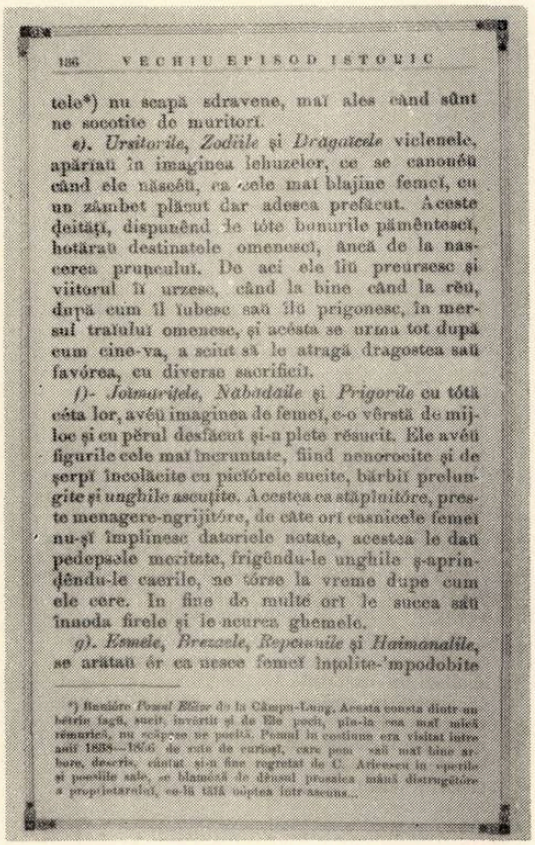
Manuscrisul autograf al Prof. I. D. Petrescu-Petruș, care redă întîlnirea cu Alexandru Ioan Cuza. Colecția Bibl. Academiei R.S.R., Ms. rom. 3748, f. 192 v.



Parafa profesorului I. D. Petrescu de pe volumul Arta Artelor (1872).



Scrisoarea autografă a lui Ioan Heliade Rădulescu adresată lui I. D. Petrescu-Petruș (17 sept. 1870) prin care îi solicită organizarea unei librării în Tîrgoviște.



136 VECHIU EPISOD ISTORIC

tele*) nu scapă sdravene, mai ales când sûnt ne socotite de muritori.

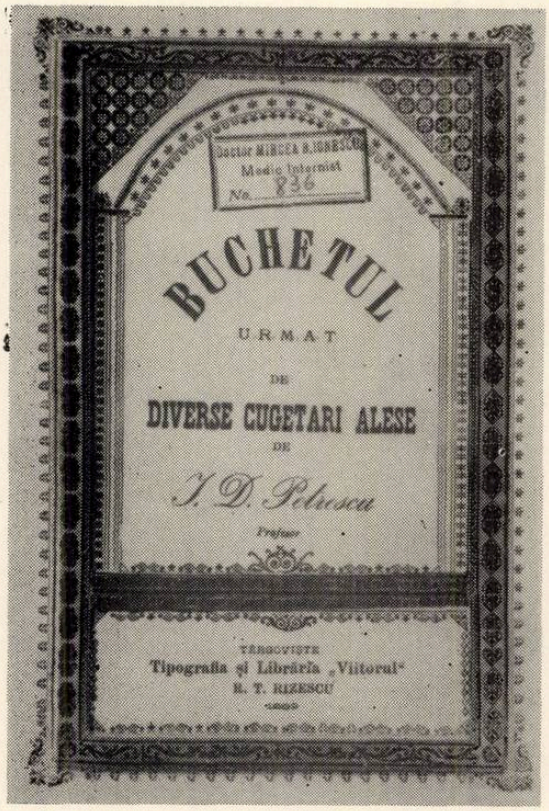
e). Ursitorile, Zodiile și *Drăgaicele* vicleneле, apăriau în imaginea lehuzelor, ce se canonéu când ele născéu, ca cele mai blajine femei, cu un zâmbet plăcut dar adesea prefăcut. Aceste deităţi, dispunênd de tóte bunurile pământesci, hotărau destinatele omenesci, încă de la nascerea prunculuĭ. De aci ele îlu preursesc și viitorul îi urzesc, când la bine când la rêu, după cum îl iubesc saŭ îlu prigonesc, în mersul tratului omenesc, și acésta se urmea tot după cum cine-va, a sciut să le atragă dragostea saŭ favórea, cu diverse sacrificiĭ.

f). Ielmaritele, Năbădăile și *Prigorile* cu tótă céta lor, avéu imaginea de femeĭ, c-o vêrstă de mijloc și cu pĕrul desfăcut și-n plete rĕsucit. Ele avéu figurile cele mai încruntate, fiind nenorocite și de şerpi încolăciţe cu piciórele sucite, bărbiĭ prelungite și unghile ascuţite. Acestea ca stăpânitóre, preste menagere-ngrijitóre, de câte orĭ casnicele femeĭ nu-și împlinesc datoriele notate, acestea le dau pedepsele meritate, frigêndu-le unghile și-aprindêndu-le caerile, ne tórse la vreme dupe cum ele cere. In fine de multe orĭ le sucea saŭ înnoda firele și le încurca ghemele.

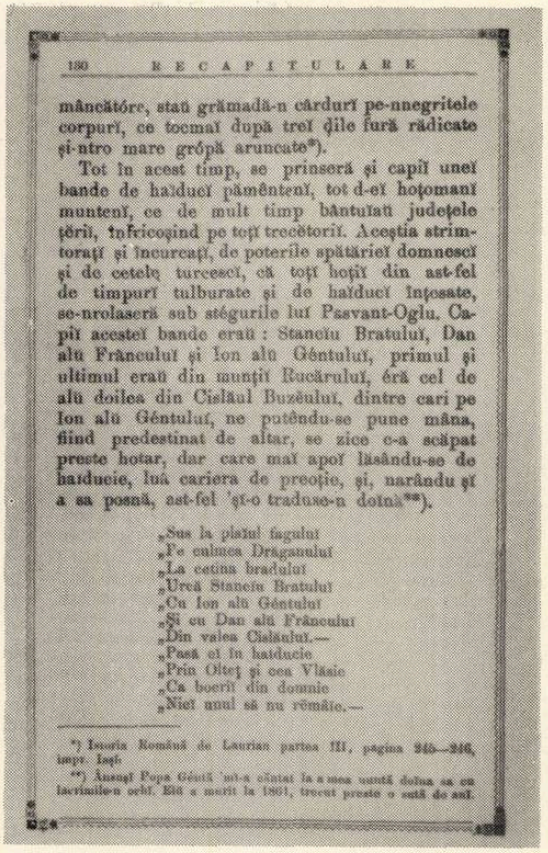
g). Esmele, Brezzele, Repeunile și *Haimanalile*, se arătaŭ ór ca nesce femeĭ împolite-'mpodobite

*) Bucătăre *Peanul Bălan* de la Câmpu-Lung. Acesta coceia diete un bătrîn fagă, sucit, învertit și de ele peşti, pîn-la cea mai mică mărunțică, nu rămânea ne prefăcută. Peanul în cestiune era visitat între anii 1838—1856 de este de curiosi, care pentru saŭ mai bine arbore, descris, căutat și-n fine regretat de C. Aricescu în operile și prefețile sale, se blamează de dracul prusiace mână distrugătóre a proprietarului, ca-lă tăiă copacii într'aceea...

Fragment din volumul Buchetul *(1889) de I. D. Petrescu-Petruș referitor la unele obiceiuri folclorice tradiționale.*



Coperta volumului autobiografic Buchetul *publicat la Tîrgoviște în 1889. Colecția Muzeului Județean Dîmbovița din Tîrgoviște.*



180 RECAPITULARE

mâncătóre, staŭ grămadă-n cărduri pe-nnegritele corpurĭ, ce tocmaĭ după treĭ ẓile fură rădicate și-ntro mare grópă aruncate*).

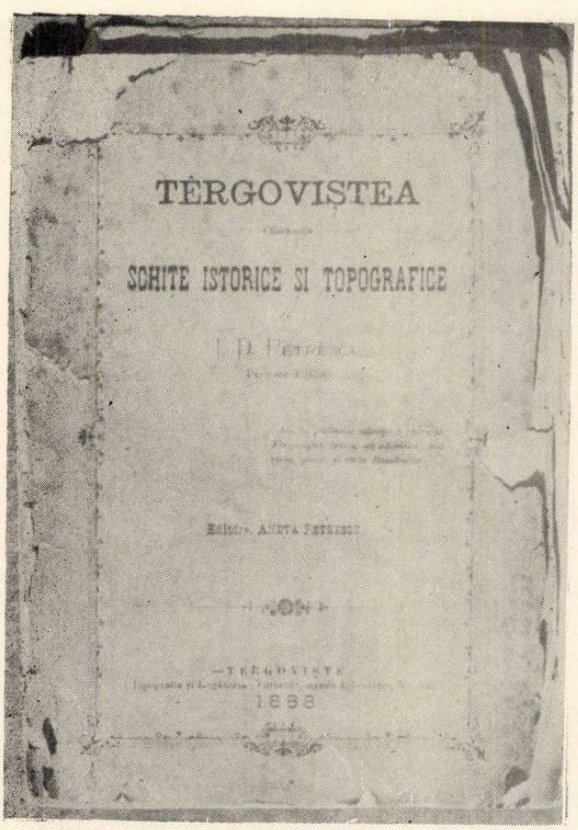
Toț în acest timp, se prinseră și capiĭ unei bande de haĭducĭ pământenĭ, toț d-eĭ hoțomanĭ muntenĭ, ce de mult timp bântuĭaŭ județele țĕrii, înfricoșînd pe toțĭ trecătoriĭ. Aceștia strimtoraț și încurcați, de poterile spătărieĭ domnescĭ și de cetelę turcescĭ, că toțĭ hoțiĭ din ast-fel de timpurĭ tulburate și de haĭducĭ înțosate, se-nrolaseră sub stégurile luĭ Pasvant-Oglu. Capiĭ acesteĭ bande eraŭ: Stanciu Bratuluĭ, Dan alŭ Frânculuĭ și Ion alŭ Gêntuluĭ, primul și ultimul eraŭ din munțiĭ Bucăruluĭ, ĕră cel de alŭ doilea din Cisĕaul Buzĕuluĭ, dintre cari pe Ion alŭ Gêntuluĭ, ne putêndu-se pune mâna, fiind predestinat de altar, se zice c-a scăpat preste hotar, dar care maĭ apoĭ lăsându-se de haĭducie, luă cariera de preoție, și, narându și a sa posnă, ast-fel 'șĭ-o traduse-n dotnă**).

„Sus la plaĭul fagului
„Pe culmea Drăganuluĭ
„La cetina bradului
„Ureă Stanciu Bratuluĭ
„Cu Ion alŭ Gêntuluĭ
„Și cu Dan alŭ Frânculuĭ
„Din valea Cisĕaului.—
„Pasă ei în haĭducie
„Prin Oltęț și cea Vlăsie
„Ca boerii din domnie
„Nicĭ unul să nu rĕmâie.—

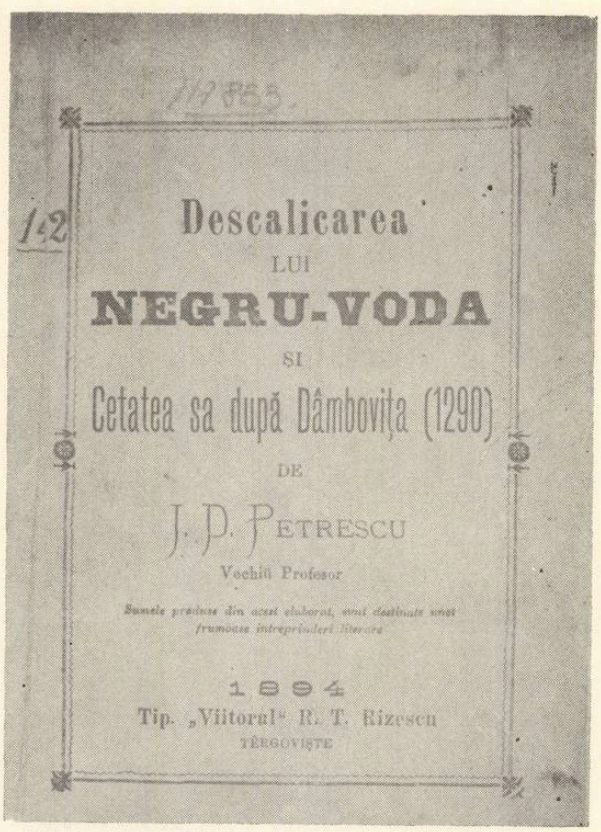
*) Istoria Românĭ de Laurian partea III, pagina 245—246, impr. Iași.

**) Ânsuș Popa Gêntă 'șĭ-a cîntat în a sa nuntă doina sa cu lăutariiĭ-n ochĭ. Elŭ a murit la 1861, trecut preste o sută de anĭ.

Un cîntec haiducesc din timpul Răscoalei din 1821 reprodus în volumul Buchetul *(1889). Colecția Muzeului Județean Dîmbovița din Tîrgoviște.*



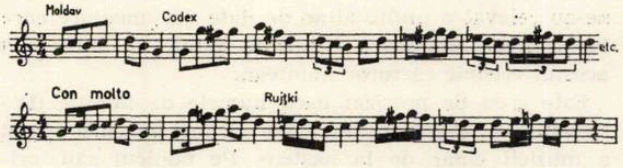
Coperta volumului Tergovistea. Schițe istorice și topografice *(1888). Colecția Muzeului Județean Dîmbovița din Tîrgoviște. Nr. inv. 889.*



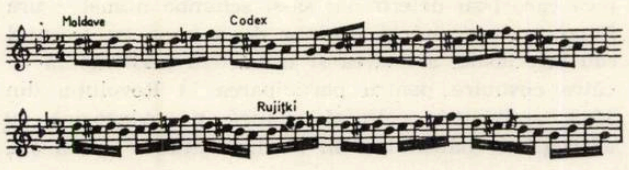
Coperta lucrării Descălicarea lui Negru Vodă... *de I. D. Petrescu-Petruș. Colecția Muzeului județean Dîmbovița din Tîrgoviște nr. 4196.*

Melodii moldovenești, cîntece și dansuri, ca de altfel întregul codex, vădesc, pe un plan mai restrîns, stilurile eterogene, trădînd slabe influențe orientale pe de o parte, iar pe de altă parte adoptarea structurilor și arabescurilor cîntecelor germane și franceze, precum și inflexiuni de romanță. Nu întîmplător unele melodii sînt explicitate prin *„moldave"*, altele prin *„moldowisch"*. Melodiile moldovenești relevă numeroase formule melodice și structuri ritmice caracteristice, cadențe, moduri care probează fără echivoc apartenența românească. Astfel, spre a ne referi doar la aspectul modal, remarcăm structuri ca : *re minor* cu treptele 3 și 7 urcate, *do major* cu treapta 6 coborîtă sau 4 urcată, *si minor* cu treapta 6 urcată.

Melodiile românești din *Codexul moldovenesc* demonstrează din plin procesul eliberării muzicii noastre de tarele stilului oriental. Aceasta rezultă din comparația a două melodii din *Codex moldovenesc* cu melodiile similare din caietul *42 cîntece și dansuri moldovenești, valahe, grecești și turcești* de François Ruszitski. Iată mai întîi cîntecul *„Moldav"* din *Codex*, aflat la nr. 52 *cîntec moldovenesc* nr. 21 de Ruszitski :



De asemenea ***„Moldav"*** **(46)** din *Codex* 2663 și nr. 34 neintitulat din volumul lui Ruszitski : care demonstrează mai curînd, identitatea structurii frazei melodice :



Remarcînd simplitatea melodiei în *Codex* și, adeseori desișul formulelor melodice la Ruszitski, s-ar putea crede că între ele, distanța de 10 ani ar trebui privită invers, adică prin stil, Ruszitski s-ar părea că precede *Codexul*. Într-adevăr, cu cît se înaintează în secolul trecut, se constată o accentuare a acțiunii de purificare a configurației muzicii românești în detrimentul curentului muzicii orientale. Întrucît menționata dată de 10 august 1824 e scrisă de mîna care a copiat piesele muzicale, înclinăm să credem că Ruszitski a fost un purist sau chiar un exotic, urmărind să prezinte melodii cît mai înflorate cu putință. O altă variantă ar fi că Ruszitski a cules melodiile românești de la lăutari subjugați stilului românesc oriental. În timp ce, alcătuitorul *Codexului moldovenesc* a intrat în posesia melodiilor prin intermediul unor cercuri care dezavuau stilul lăutăresc, îndreptîndu-se înspre zona folclorică pură a satelor necontaminate. Ar mai exista și alternativa, autorul transcrierilor din *Codex moldovenesc* a beneficiat de o sursă în care acțiunea de stilizare, de curățare a melodiilor avusese deja loc. Nu este exclusă nici eventualitatea ca însuși autorul *Codexului* să fi operat înlăturarea arhaismelor orientale conducîndu-se după regulile și stilul muzicii europene. Paradoxal, asemenea operație ar fi putut avea loc anterior lui Ruszitski. De altfel, dacă s-ar extinde comparația, s-ar putea deduce și alte trăsături importante pentru înțelegerea proceselor de înnoire muzicală petrecute la noi în urmă cu 150 de ani. Apare în acest context necesară efectuarea unor ample studii comparative asupra tuturor colecțiilor și transcripțiilor de melodii, atît vocale cît și instrumentale (psaltice și guidonice), pentru a se contura cît mai riguros traiectoria evoluției muzicii românești pe linia simbiozei național-european.

Codexul moldovenesc din **1824** ocupă, prin materialul său, un loc important în ierarhia valorică și documentară a manuscriselor și tipăriturilor care oferă date muzicale despre fenomenul artei sonore petrecut în țările românești în epoca redeșteptării muzicale.

Sumarele însemnări asupra *Codexului moldovenesc* nu au fost făcute cu intenția epuizării considerațiilor posibile pe care le generează, cît pentru a semnala acest manuscris, și astfel a incita la o studiere mai atentă a sa. Totodată, facem o călduroasă pledoarie pentru punerea în circuitul muzical a tuturor documentelor similare prin tipărirea lor într-o ediție exhaustivă. Numai în acest fel vom putea cunoaște și, implicit, prețui valorile trecutului.

NOTĂ : În articolul „Spectacolul de operă și imperativele contemporaneității", publicat în nr. 3 al revistei noastre la pag. 1, au fost omise dintre lucrările citate următoarele: opera *„Apus de soare"* de Mansi Barberis, operetele *„N-a fost nuntă mai frumoasă"* de Nicolae Kirculescu, *„Fetele din Murfatlar"* și *„Colomba"* de Elly Roman, *„Suflet de artist"* de Henry Mălineanu", *Se mărită fetele"* de George Grigoriu.

Un veac de la apariţia primei noastre lucrări originale de „Istoria muzicii"

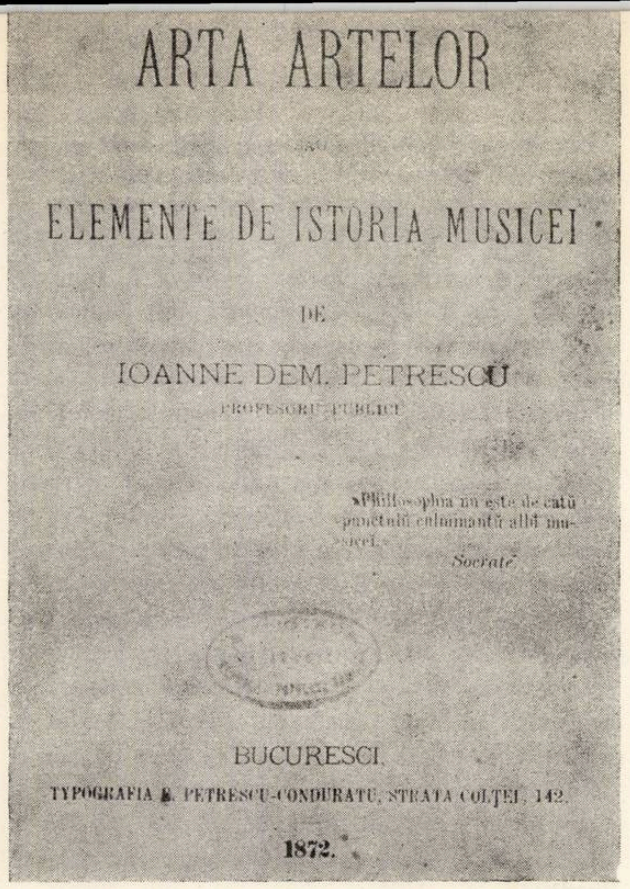
de **VIOREL COSMA**

În anul 1872 a apărut în Bucureşti un mic volum al „profesorului public" Ioan D. Petrescu, intitulat *Arta artelor sau Elemente de istoria musicei.*[1]. Pe pagina de titlu se afla următorul citat, extras din operele lui Sokrates: „Phillosophia nu este de cît punctul culminant all musciei". După cum ne informează autorul în prefaţă, cartea s-a tipărit cu sprijinul material al lui Athanasiu Andrief. Iniţial, fiecare capitol trebuia să constituie o „conferinţă de lectură", dar — precizează Ioan Petrescu — căzînd „asemenea întreprindere de întruniri, autorele dă aceasta publicităţei".

Deşi *Arta artelor* a văzut lumina tiparului în urmă cu o sută de ani, totuşi această primă istorie a muzicii universale şi româneşti nu a format încă obiectul cercetătorilor noştri din trecut. De la Teodor T. Burada, Titus Cerne şi Mihail Gr. Poslușnicu pînă la George Breazul, George Onciul şi Constantin Brăiloiu, nici unul nu a zăbovit asupra acestei lucrări de pionerat în istoriografia muzicală românească. Primul care a atras atenţia asupra unor memorii ale autorului printr-o comunicare susţinută în şedinţa din 22 iunie 1934 a Academiei Române a fost Nicolae Iorga, prefaţatorul *Istoriei musicei la Români* de M. Gr. Poslușnicu.[2].

Faptul că *Arta artelor sau Elemente de istoria musicei* a trecut neobservată vreme de un veac îşi are mai multe explicaţii. În primul rînd Ioan D. Petrescu nu a mai scris nimic în domeniul muzicologiei, broşura din 1872 rămînînd o carte de excepţie, o lucrare izolată. Apoi, numele său nu s-a impus nici în domeniul literaturii, nici în cel al istoriei (unde cum vom vedea a publicat mai multe contribuţii) spre a fi cuprins în bibliografia culturii noastre de odinioară. În sfîrşit, broşura s-a editat într-un tiraj foarte restrîns (ceea ce de altfel justifică absenţa lucrării din multe biblioteci de Stat) şi s-a difuzat de autor în cercul îngust de prieteni, cunoscuţi şi elevi ai dascălului tîrgovişteanu.

Dar să vedem mai întîi, cine a fost Ioan D. Petrescu, îndrăznetul autor al acestui autentic act de cultură muzicală de acum un secol. Numele său nu numai că nu ne spune nimic, că nu figurează în nici un dicţionar, enciclopedie sau lexicon românesc[3], ci dimpotrivă seamănă derută — la prima vedere — în sînul muzicienilor (mai ales că începuturile sale profesionale îl leagă intens de muzica psaltică, unde savantul bizantinolog Ioan D. Petrescu şi-a înscris numele cu litere de aur în muzicologia românească).


ARTA ARTELOR

ELEMENTE DE ISTORIA MUSICEI

DE

IOANNE DEM. PETRESCU

PROFESORU PUBLICU

»Philosophia nu este de cătu punctulu culminantu allu musicei.«

Socrate

BUCURESCI

TYPOGRAFIA E. PETRESCU-CONDURATU, STRADA COLŢEI, 142.

1872.

Investigaţiile extrem de anevoioase în arhivele, bibliotecile şi muzeele din Bucureşti şi Tîrgovişte[4] ne-au relevat o multitudine de date documentare care în prezent luminează biografia plină de interes a acestui vrednic cărturar muntean.

Este greu de precizat dacă numele de familie (Petrescu) i-a aparţinut autorului primei noastre istorii a muzicii chiar de la naştere. Pe bunicul său, originar din Buzău, l-a chemat *Petre Tatu*, iar pe tatăl său *Dumitrache Petruş*. Cum în anul 1836, cînd a fost numit diacon al Episcopiei Buzăului, purta numele de „ieromonahul *Hipatiu Petruş*", înclinăm să presupunem că „*Petrescu*" reprezintă mai degrabă forma personală de „românizare" a numelui adoptată de mulţi intelectuali ai noştri pe timpul Unirii Ţărilor Române.[5]. În cazul de faţă există motive puternice care l-au determinat să-şi schimbe numele: ura împotriva clerului şi dorinţa de a rupe cu trecutul său ecleziastic, arestarea şi urmărirea permanentă de către cîrmuire pentru participarea la Revoluţia din 1848, activitatea cultural-artistică şi pedagogică cu aspiraţii de pătrundere în intelectualitatea epocii ş.a.

---

[1] Petrescu, Ioanne Dem. *Arta artelor sau Elemente de istoria musicei.* Bucureşti, Typografia E. Petrescu-Conduratu, 1872, 74 p.

[2] Iorga, Nicolae. *Memoriile unui vechiu dascăl.* În: *Memoriile secţiunii istorice ale Academiei Române,* Bucureşti, S 3, Tom 15, 1934.

[3] Foiletînd cîteva principale instrumente de lucru bio-bibliografice, numele lui I. D. Petrescu nu figurează în *Enciclopedia română* (Astra) de C. Diaconovich, în *Dicţionarul enciclopedic ilustrat „Cartea Românească"* de I. A. Candrea şi Gh. Adamescu, în *Enciclopedia română „Minerva"*, în *Enciclopedia Cugetarea* de Lucian Predescu, în *Dicţionarul enciclopedic român* etc.

[4] Un preţios sprijin ne-a acordat *Muzeul judeţean Dîmboviţa* din Tîrgovişte, informaţii, documente şi ilustraţii oferindu-ne Gabriel Mihăescu, directorul Muzeului, şi Stela Marin, cercetător principal.

[5] Fenomenul este bine cunoscut în onomastica numelor noastre de la mijlocul veacului trecut (de pildă, Nicolae Filimon a iscălit „Filimonescu", „Nicolae Filimon-Popescu", „Nikita Felinărescu" etc.).

Așa dar, pentru înlăturarea oricărei confuzii în muzicologia românească vom folosi de aci înainte numele de *Petrescu-Petruș*.[6].

Fiu al unui îngrijitor al moșiei Bărcăneștilor ajuns mai tîrziu vameș al plasei Teleajen, Ioan D. Petrescu-Petruș, s-a născut la 21 noiembrie 1818 în Vălenii de Munte. De la vîrsta de 7 ani a început să învețe „ceaslovul, rugăciunile și psaltirea" cu popa Toma din Văleni, apoi a deprins caligrafia scribilor din mănăstirea Vălenilor de la diaconul Preda care știa să scrie „ciocoiește" cu „aruncături", nu cu slovă popească ca cel dintîi. Între anii 1830—1832 a învățat greaca cu dascălii Costea Pistol și Iani Paleopatras de la Școala greacă a catedralei din Văleni.[7]. Din această perioadă datează prietenia lui I. D. Petrescu-Petruș cu revoluționarul pașoptist Constantin Parascoveanu („june inteligent și geniu în arta muzicală" — cum l-a caracterizat în lucrarea autobiografică *Buchetul*) pe atunci psalt al mănăstirii Vălenilor.

Ultimii ani petrecuți în tîrgul natal au coincis atît cu completarea culturii generale la școala vestitului traducător al *Halimalei*, dascălul Gherasim Gorjan, cît mai ales cu aprofundarea cîntării de strană. Se pare că talentul muzical remarcabil l-a îndemnat pe unchiul său, înflăcăratul pașoptist Iosafat Snagoveanu, să-l aducă la școala de cîntăreți din Buzău în speranța de a-l face „o privighetoare cerească".

Poposit la Buzău, tînărul I.D.Petrescu-Petruș a început studii temeinice cu vestitul psalt Matache, cu istoricul Gavriil Munteanu, cu Constantin Protopopescu și Iosafat Snagoveanu. Figură proeminentă a școlii muzicale buzoiene, psaltul Matache fusese discipolul marelui teoretician Macarie. Cunoștea bine „sistima cea noauă", vechile cîntări tradiționale românești de strană, stilul de interpretare al marilor cîntăreți ai epocii (Costache de la biserica Amzei, Apostolescu, Chiosea, Unghiurliu, Andrei etc.), precum și lucrările lui Anton Pann — colegul său de școală la Macarie.

Sub îndrumarea pictorului Teodorescu, I. D. Petrescu-Petruș a învățat cîteva elemente de artă plastică ce aveau să-l orienteze mai tîrziu în cultura bizantină. Între anii 1841—1845 a urmat cele 4 clase ale *Seminarului* din Buzău, unde — precizează viitorul dascăl — a studiat „cu pasiune mai ales istoria". Între timp, episcopul Chesarie al Buzăului remarcîndu-i talentul muzical, darul de a vorbi, inteligența, s-a grăbit să-l inițieze în monahism, trimițîndu-l la mănăstirea Ciolanu spre a fi „bine inițiat și de păcate spălat" (după cum va scrie cu ironie în notele autobiografice publicate sub titlul *Buchetul*). De acum înainte va purta numele de „ieromonahul Hipatie" sau „diaconul Hipatiu Petruș". Neîmpăcîndu-se cu viața monahală, după cîteva luni petrecute în sus — amintita mănăstire s-a reîntors (1836) la Buzău.

La vîrsta de 28 de ani (1846), tînărului I. D. Petrescu-Petruș i s-au încredințat spre instruire clasele I-II ale *Seminarului* din Buzău. Unii cercetători (Gh. Pirnuța, I. Radu, I. Lupu) înclină să creadă că profesorul din Văleni a îndeplinit și funcțiunile de „inspector" și „director". Totul pare posibil, dacă ne gîndim că unchiul său deținea acum o funcție importantă la Buzău, iar în 1846 îl găsim ca trimis al Episcopiei la Mănăstirea Neamț „pentru imprimatul și transportatul unei mari cantități de cărți bisericești".[8].

Contactul lui I.D.Petrescu-Petruș, cu acest vechi focar de cultură moldovenească se pare că a fost determinant în activitatea sa culturală și muzicală viitoare. Aci a studiat o bogată literatură de specialitate (tratate de muzică bizantină, manuscrise muzicale, lucrări clasice despre cultura elină, cărți de istorie asupra poporului nostru etc.) și tot la Neamț a luat contact direct cu practica muzicală participînd la întregul ceremonial tradițional, ilustrat atît de marii psalți ai epocii, cît mai ales de corul bărbătesc al mănăstirii.

Înapoiat la Buzău, I.D. Petrescu-Petruș a intrat în legături strînse cu intelectualii ce pregăteau Revoluția din 1848. Prin Iosafat Snagoveanu și Constantin Parascoveanu a pătruns în cercul lui Costache Aristia și a fraților Golești. Cu Alexandru Golescu s-a aflat în strînse legături de prietenie, i-a vizitat școala și casa părintească din Argeș, pe care avea să le cînte mai tîrziu în versurile :

Căsuța voastră din Golești / Cu a sa școală comunală, / Datu-ne-au roade creștinești, / Spre a neamului fală.

În pragul Revoluției a ținut discursuri la Buzău, Vălenii de Munte, Rîmnicul Sărat, etc. demascînd opresiunea conducerii țării, a boierilor și ciocoilor, dezvăluind apucăturile și practicile nedemne ale unor călugări, îndemnînd țăranii la răscoală. Ca membru al Comitetului țăranilor din Buzău, iată ce le spunea mulțimilor : „Nu știți voi că triumful marilor întreprinderi s-a cules numai prin amarul unor suferințe îndelungate și cu mari sacrificii ? A suferi cu tărie și cu liniște pentru o causă dreaptă este a ajunge la scopul propus... Bărbatul prudent luptă cu perseverență și în același timp suferă cu fermitate asprimile soartei și chiar pericolele vieții, știe a le înfrunta, fără a se înfiora de ele. Curagiu ne trebuie într-o asemenea situațiune și numai aci putem reafla mîntuirea și consolațiunea noastră"[9].

Aceste discursuri patriotice și îndemnuri la răsturnarea nedreptei orînduiri sociale i-au adus lui I.D.Petrescu-Petruș sugestiva poreclă *„Popa Tun"*.

Arestat în 1848, după un „stagiu" de 40 de zile în temnița de la Buzău, a fost transportat pentru interogatoriu și judecată în București (închisoarea Văcărești). „Mai conspiră acum în temniță pînă te va scăpa poporul tău suveran !" — i-au spus cu ironie oamenii ocîrmuirii. „Nu-ți mai pară rău de niște asemenea pierderi (bani și îmbrăcăminte dispărute în timpul arestării la Buzău -n.n.) căci te va despă-

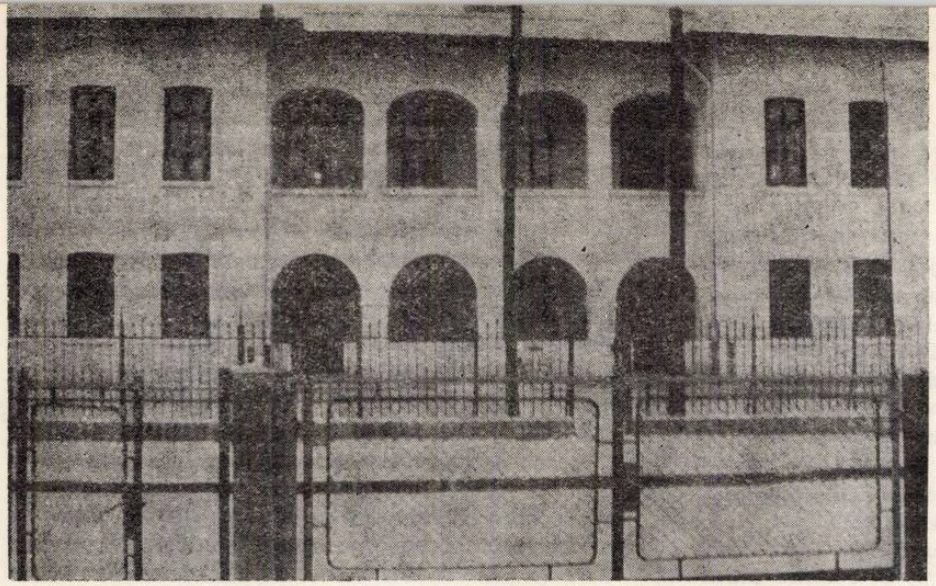
---

[6] Adoptarea numelui I. D. Petrescu-Petruș va înlătura confuziile cu I. D. Petrescu, profesor tot în Tîrgoviște la sfîrșitul secolului trecut, dar mai ales cu I. D. Petrescu-Visarion (1884—1970) și cu Ioan Petrescu, psalt la Craiova în a doua jumătate a veacului XIX.

[7] Pirnuța, Gh., Radu T. Ion și Lupu, Ion. *Învățămîntul în Muscel în secolele XVII—XIX*. București, Ed. didactică și pedagogică, 1968, p. 215 și urm.

[8] Petrescu, I. D. *Buchetul urmat de diverse cugetări alese*. Tîrgoviște, Tip. și Libr. Viitorul — R. T. Rizescu, 1889.

[9] Pirnuța, Gh. ș.a., op. cit., p. 147.



Şcoala primară nr. 1 din Tîrgovişte unde a funcţionat ca profesor şi director, I. D. Petrescu-Petruş (Fotografie comunicată de Muzeul judeţean Dîmboviţa).

gubi frăţia şi comunismul ce propagaţi"[10]. — i-a replicat comisia de judecată.

Sînt interesante însemnările autobiografice ale lui I.D.Petrescu-Petruş referitoare la întîmplările din 1848 nu numai pentru a descifra ideile sale politico-sociale, ci chiar pentru unele detalii de ordin muzical. Aflăm astfel, că în temniţă l-a cunoscut personal pe revoluţionarul Popa Şapcă, că printre arestaţi se afla şi autorul cunoscutului cîntec revoluţionar *Saltă române,* Constantin Parascoveanu. „Comisiunea îşi fixă atenţia asupra uneia din poesiile compuse şi intonate de această filomelă a cîntărilor bisericeşti. Iată o parte din acele versuri entuziaste: *„Saltă române / Plin de mîndrie / Cîntă voinice / C-ai sfărîmat / Jugul acela / Ce-n tirania / Zilelor grele / Tu l-ai purtat. / Nu mai e claca / Nici iobăgia / Nu mai e biciul / Ce-ai suferit / Greaua podvadă / Sila-n robie / Starea de jale / Toate-au pierit"*[11].

Dar I.D.Petrescu-Petruş completează această inedită informaţie care ne precizează compozitorul unui cîntec revoluţionar de largă circulaţie şi audienţă în popor (există menţiuni că *Saltă Române* a răsunat la mijlocul veacului trecut şi în Banat) cu următoarea constatare: „Ca şi lebăda, Parascoveanu rima ultima sa cîntare ce răsună mai mult timp prin unghiurile patriei noastre, căci şi azi (1889 -n.n.) se mai cîntă de mulţi cu românească mîndrie"[12].

În luna mai 1849 a avut loc interogatoriul dascălului din Văleni. „Iară cît pentru tulburările ce mi se atribuie — i-a răspuns anchetatorului Samurcaş — v-aş putea încredinţa că n-am propagat decît pacea şi înfrăţirea".[13]. Cît despre clasa dominantă de la 1848 părerile lui I.D. Petrescu-Petruş ne apar intransigente, explicînd în bună măsură represaliile ce au urmat după eliberarea din temniţă: „Fiecare din aceştia cînd ajunseră în afacerile ţării nu aduseră naţiei decît aservirea şi umilirea... Acesta este la noi patriotismul mai marilor ţării".[14].

[10] Petrescu, I. D. *Buchetul...* op. cit., p. 58.
[11] Petrescu, I. D. *Bucheţul...* op. cit., p. 70.
[12] *Buchetul...* op. cit., p. 68. Din păcate, N. Iorga a înţeles greşit textul autobiografic, atribuindu-i eronat lui I. D. Petrescu-Petruş paternitatea cîntecului *Saltă române.*
[13] *Buchetul...* op. cît., p. 56.
[14] Biblioteca Academiei R. S. R., Mss. 3 748, f. 90. Apud: *Învăţămîntul în Muscel în secolele XVII—XIX,* op. cit.

Eliberat din închisoarea Văcăreşti este trimis ca „mirean" din nou la mănăstirea Ciolanu „în urma abaterilor sale în ale revoluţiei". Zadarnic a încercat prin memorii, cereri, plîngeri, audienţe, să fie reîncadrat în învăţămînt, fiindcă ştăpînirea l-a refuzat sub pretextul că „nu încetează cu îndemnurile scandaloase de a întreprinde verice mijloace netrebnice ca să propovăduiască şi să aducă în rătăcire pe locuitori". Nu s-a sfiit să ceară audienţă (în iulie 1851) la domnitorul ţării, Ştirbey — Vodă. „Pe cîtă vreme nu aţi dat dovadă guvernului meu că veţi rămîne oamenii ordinei şi ai legalităţii — suna rezoluţia domnitorului pe cererea de reîncadrare în învăţămînt a lui I.D.Petrescu-Petruş şi a prietenului său Scarlat Ţurnavitu — nu vi se poate încredinţa funcţia ce reclamaţi. Mergeţi de vă conformaţi mai lămurit cu voinţa autorităţii şi atunci cererea voastră se va avea în vedere."[15]

Constrîns de împrejurări, I.D.Petrescu-Petruş a deschis în anul 1850 o „şcoală privată" în comuna Rucăr, unde sătenii îi asigurau un salariu de 200 lei pe lună. Deşi în 1857 i s-a acordat calificativul „prea bine" la un concurs ţinut la Cîmpulung pentru şcolile sătesti, deşi în 1859 revizorul M. Florenţie din Muscel îl nota cu „emenentu" (eminent -n.n.) la inspecţia ce i-a făcut-o învăţătorului din Rucăr, totuşi urmărirea continua şi definitiva reîncadrare întîrzia. Abia la sfîrşitul anului 1860, după ce s-a clasificat pe primul loc la concursul de inspector pe judeţele din Muntenia, dascălul din Rucăr a fost numit „subinspector la plaiul Dîmboviţa".

Din acel moment a început apostolatul didactic al învăţătorului I.D.Petrescu-Petruş în satele şi oraşele din Muşcel, Argeş, Rîmnicu Vîlcea şi Dîmboviţa. Se pare că din această perioadă datează ideea „conferinţelor de lectură". Folosea metode pedagogice moderne (de pildă, metoda lancasteriană), atrăgîndu-şi numeroşi elevi (în mai puţin de doi ani numărul auditorilor se ridica la 2 627). „Prelegerile mele — va afirma cu mîndrie în 1873 — au fost auzite de Petrache Poenaru, Vioreanu şi de atîţia revizori". S-a bucurat chiar de cinstea asistenţei domnitorului Alex-

[15] *Învăţămîntul în Muscel în secolele XVII—XIX.,* op. cit.

andru Ioan Cuza la unul din cursurile pentru învățătorii din Muscel.[16].

Între anii 1862—1863 a îndeplinit funcția de inspector școlar sătesc al județului Vîlcea. Se împrietenește aci cu prof. D. Brănescu, directorul Seminarului din Rîmnicul Vîlcea, fapt care ne îndeamnă să-l socotim din nou mai aproape de problemele muzicii. Presupunerea se întemeiază pe revenirea la catedră (în februarie 1864) în cadrul Seminarului de la Curtea de Argeș. Atitudinea sa ostilă față de călugării care — după propria-i expresie — „speculau crucea și evanghelia" în dauna plugarilor și meseriașilor, l-au adus repede în conflict cu autoritatea bisericească. „În contact cu ipocrizia urîtă de mine — mărturisea profesorul seminarial, motivîndu-și demisia din iulie 1864 — nu prea fusei în armonie cu episcopul Argeșului".

După o scurtă perioadă petrecută la Cîmpulung-Muscel ca institutor la Școala de băieți (1864—1869), I.D. Petrescu-Petruș s-a detașat definitiv în Tîrgoviște unde a îndeplinit funcțiile de profesor și director („multă vreme") la Școala primară nr. 1 (1869—1889). În acest orășel de veche tradiție culturală și-a tipărit majoritatea lucrărilor ce l-au impus printre intelectualii de vază ai județului, totdeodată desfășurînd o bogată activitate pedagogică. Aproape de sfîrșitul vieții, mulțumit parcă de ceea ce realizase în Tîrgoviște, scria : „21 de ani de laboare și devotament depus-am și la această din urmă catedră".

La 1 mai 1903, Ioan D. Petrescu-Petruș a murit în Tîrgoviște, oraș în ale cărui ruine — spune patriotul dascăl în preambulul unor *Schițe istorice și topografice* (1888) — „tronat-au odinioară : mărirea, gloria și tăria Românilor". Iar într-un epitaf, autorul își dedică operele : „Cultului Eroilor / Și parnasul Muselor ; / Căci, ruine, în a voastră cenușe repausa-va tăria autorului".

Cărturar patriot, Ioan D. Petrescu-Petruș și-a îndreptat privirile spre trecutul culturii românești încă din primele scrieri. Prefațîndu-i una din primele lucrări tipărite în 1856, Constantin D. Aricescu remarcînd „slabul nutriment pentru inima sa de rumân" oferit de studiile efectuate la Seminarul din Buzău, preciza că „în curs de 4 ani de cînd se află în Muscel studiază mereu istoria și literatura, ca să capete cunoștințe și idee nouă".

Dacă întradevăr anii petrecuți la Buzău nu i-au lărgit suficient orizontul intelectual, în schimb pentru viitorul istoriograf muzical care avea să ne introducă în problemele muzicii bizantine și în trecutul cîntării noastre de strană, perioada 1835—1847 a însemnat foarte mult. Însuși autorul *Artei artelor* spunea că a adunat „notițe din cărțile sacre încă de cînd m-aflam în Episcopia Buzăului, precum și din biblioteca monastirii Neamțului, unde am șezut mai un an".[17]. Desigur că în contact cu I. Heliade-Rădulescu, Petrache Poenaru, Alexandru Golescu, C. D. Aricescu, Chesarie, Anton Pann etc., impulsurile cercetărilor s-au limpezit, concepția literară și istorică s-a cristalizat, orientarea teologistă de început s-a lărgit, profesorul tîrgoviștean devenind spre sfîrșitul vieții un autodidact de reală cultură. Către deceniul al nouălea semna foiletoane în *Binele public*. Dispunea de parafă personală *(I. D. Petrescu, I. D. P. Profesoru)* pe care o aplica volumelor tipărite și cărților din propria-i bibliotecă. Așa dar, dascălul de odinioară ajunsese în momentul redactării definitive a volumului *Arta artelor sau Elemente de istoria musicei* un istoric cu experiență, un scriitor cu veleități literar-artistice.[18].

Este greu de precizat în această fază de pionerat a cercetărilor care sînt motivele reale ce l-au îndemnat pe I.D. Petrescu-Petruș să abordeze pentru prima oară la noi o temă atît de dificilă. Muzica l-a atras încă din copilărie și a crescut în sunetele ei. Își amintea de pildă în *Buchetul*, cum a asistat la culesul strugurilor, urmărind „cîntecele culegătorilor, jocurile călcătorilor din jgheaburi și al celor de la teascuri, cum și lăutarii meșelor, făceau un amestec ciudat și desmierdat care mulțămia pe cei deprinși cu asemenea concerte". Așa dar, dragostea pentru folclor și contactul cu muzica populară au constituit un prim imbold de valorificare a fondului spiritual românesc într-o lucrare de sinteză.

Desigur că ideea de a lumina drumul parcurs de muzica românească de-a lungul veacurilor, precum și dorința de a cultiva dragostea oamenilor simpli și a dascălilor de la sate pentru cultura muzicală autohtonă, a determinat într-o bună măsură tipărirea acestor *Elemente de istoria musicei*. Ioan D. Petrescu-Petruș remarca într-una din cugetările sale — vădit influențată de teoria ethosului antichității, la modă în vremea aceea — următoarele : „Musica deșteaptă curagiul, potolește patimile, uimește și esaltează sufletul ; armonia musicei ne transportă de la tărie la moliciune și vice versa ; dar armonia vieții este mult mai preferabilă".

Fără îndoială, că înaltul simț patriotic al autorului a contribuit esențial în publicarea *Artei artelor*. Pilda întregii sale vieți poate că nu ar mai avea nevoie de unele completări, maxime, cugetări, declarații de fierbinte patriotism. Totuși afirmații ca : „Cei ce s-au devotat patriei totdeauna fost-au priviți nu ca simple victime ale umanității, ci ca cei ce au știut să-și asigure în fața urmașilor nemurirea ființei lor" sau „Adevărata balanță a patriotismului este a-ți iubi țara pînă la abnegație", exprimă limpede una din scînteile ce au declanșat acest volum de excepție din literatura noastră din trecut.

---

[16] În Mss. 3 748, f. 192, păstrat în Biblioteca Academiei R. S. R. se redă convorbirea de la masa domnească între A. I. Cuza și I. D. Petrescu-Petruș : — „Acum, la început, abia îi pot întări în primele cunoștințe elementare și-i animez în iubirea de țară cu care să poată lupta contra ignoranței și dificultăților spinoasei lor ocupațiuni.

— Tare bine, numai de ți-ar fi faptele cum ți-s vorbele. Apoi îndeamnă-i, îmi zise, a-și iubi țara și meseria". Apud : *Învățămîntul în Muscel în sec. XVII—XIX.*, op cit.

[17] *Învățămîntul în Muscel în secolele XVII—XIX.*, op. cit.

[18] Din lucrările tipărite de-a lungul întregii sale activități, menționăm : *Învățătorul comunal*, Cîmpulung, 1862 ; *Mitropoliele Tierrei*, București, 1870 ; *Berivoescu*. Note biografice, Tîrgoviște, 1878 ; *Radu cel Mare sau Mănăstirea Dealului*, Tergoviște, 1884 ; *Tergovistea. Schițe istorice și topografice*, Tergoviște, 1888 ; *Buchetul urmat de Diverse cugetări alese*, Tergoviște, 1889 ; *Albina. Colecțiune de poesii originale*, Tergoviște ; *Descălicarea lui Negru Vodă și Cetatea sa după Dîmbovița (1290)*, Tergoviște, 1894.

Lucrarea debutează cu o *Dedicație*: „Junimei române de ambele sexe și în particularu elevilor mei din Seminarul Argeșului, Cîmpu-Lung și Tergulu-Vestea".

Deci, dascălul se destăinuie dintr-început că nu a vizat o lucrare de specialitate, ci o sinteză de popularizare a istoriei muzicii pentru tineret.

Împărțită în „două mari perioade cu mai multe epoche", *Arta artelor* cuprinde o scurtă *Introducțiune* a autorului din care reținem planul general al volumului: „Primul period va fi tratat în trei capitole, adecă: Omul și musica, Musica la Ebrai și Musica la Grecii antiqui. Periodul allu doilea va coprinde iarăși trei capitole și anume: Musica în Băserica chrescină, Musica Băsăricii Române și Musica modernă sau occidentală".

Izvoarele folosite de I.D. Petrescu-Petruș pornesc de la lucrări clasice medievale, tratate și manuale vechi, trec apoi la unele cărți de specialitate în limbi originale (*Synopsis diaforon istorion*) și ajung pînă la cele moderne (*Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*), fără a ocoli bineînțeles literatura de specialitate românească (tratatele, cărțile și publicațiile lui Macarie, Dionisie Fotino, N. Bălcescu, A. T. Laurian, G. Sion, Gr. Tocilescu, Anton Pann, Gavriil Musicescu etc.). Se dovedește un avid cercetător al presei noastre contemporane (de pildă, foiletează *Vestitorul românesc, Gazeta Transilvaniei, Buciumul,* adoptă teoria ethosului muzicii antice grecești pe care o preia de la Constantin Esarcu răsfoind *Foaia Societății pentru învățarea poporului român,* după cum ocupîndu-se de pianistul și compozitorul Antoine Kontsky citează ziarul *Românul* din 3 aprilie 1872). Se remarcă o certă stăpînire a surselor istorice, în deosebi a bibliografiei grecești.

Desigur că nu putem analiza în amănunt ideile expuse de I.D. Petrescu-Petruș în acest articol de semnalare al primei noastre istorii a muzicii, dar nici nu vom neglija principalele coordonate trasate de autor în scurta sa privire de ansamblu asupra dezvoltării „artei artelor" de-a lungul veacurilor. Nu putem trece peste faptul că istoricul nostru privește muzica drept un fenomen al conștiinței sociale, că socotește apariția muzicii ca artă odată cu desprinderea omului de viața animală.[19].

De asemenea simpla incursiune în istoria muzicii universale ce ne-o oferă autorul ne pune în contact cu lucrări și cu nume de muzicieni în general puțin vehiculate la noi acum un veac. Astfel, aflăm date despre Marchetus de Padova, Jean de Muris, A. Willaert, Fr. Goudimel, G. P. da Palestrina, G. Zarlino, Orlando Lassus, Em. Cavalieri, A. Scarlatti, J.B. Lully, A. Corelli, J. Ph. Rameau, Fr. Durante, G. Fr. Händel, J.S. Bach, B. Marcello, G. Tartini, N. Porpora, G.B. Pergolesi, N. Piccini, G. Paisiello, N.A. Zingarelli, D. Cimarosa, L. Cherubini, A.M. Grétry, E.N. Méhul, J. Haydn, W.A. Mozart, L. v. Beethoven, C.M.v. Weber, V. Bellini, G. Rossini, N. Paganini, A. Kontsky (!) etc. Simpla înșiruire reflectă aria largă de cuprindere a istoriografului muzical, în ciuda faptului că aprecierile de valoare nu se bazează pe propria-i experiență, ci pe părerile altora. Meritorie ne apare însă o *cugetare* a profesorului tîrgoviștean, de care ține seama mai mult la capitolul privitor la muzica românească: „Bunăvoința poate fi bună și utilă în morală, ș-altele, dar în artă și literatură nu-și are nici o valoare".

Cum era și normal (avînd în vedere lectorii cărora li se adresa) unele schițe biografice vădesc tendințe spre faptul senzațional (Paganini), spre ineditul pitoresc, spre elementele de anecdotică ușoară așa cum se obișnuia în literatura din vremea respectivă (să nu uităm similarele „schițe biografice" asupra „celebrilor maeștri" Verdi, Donizetti, Bellini și Paganini ale lui Nicolae Filimon sau articolele *Lucreția Aguari, Orban artileristul,* traducerile *Stradella, Deplinile anekdote a lui Balakirev...* de Teodor T. Burada).

Totuși imaginea de ansamblu asupra marilor creatori se conturează cu suficientă pregnanță și probitate profesională, ceea ce fără îndoială reprezintă un aport pozitiv al autorului.[20].

Caracterul pronunțat didactic al *Elementelor de istoria musicei* se simte atît în redactarea portretelor de muzicieni, cît și mai ales în tipica *Conclusiune* (unde se face rezumatul fiecărui capitol).

Original, prețios în izvoare inedite, realmente interesant pentru muzicologia noastră contemporană ne apare capitolul *Secundul period sau musica cultă.* Autorul se simte pe terenul cel mai solid al informației și documentului. Este interesantă concepția istorică a lui I. D. Petrescu-Petruș asupra vechii noastre muzici bisericești pe care o leagă organic de tradiția muzicii la români. Adept al ideii continuității și latinității, autorul fixează originile muzicii noastre pornind de la fondul spiritual roman. Insistă apoi permanent pe lupta de veacuri a poporului nostru pentru conservarea cîntării tradiționale de strană. „Românii din timpul lui Matei începuseră să roma-

---

[19] „Musica, diregiată pren ureche după cum văzurăm, *appăru de odată cu omul"* (vezi capitolul *Omul și musica).*

[20] Iată două modele de schițe biografice. „Între muzicanții germani se ilustrează Frideric Georgiu *Haendel* născut în Saxonia (1684—1759) compuse Sonate și Motete încă de la etatea de zece ani. El după ce voiajă în Europa și mai cu seamă în Italia, se stabili în Londra pre timpul lui Georgiu I, al căruia era maestru de capelă. Pren arta sa, el efectuă deliciile Angliilor cari i-acordară cetățenia anglesă; iar după moarte i-oferiră onorurile regale. Haendel a fost unul din compozițorii cei mai celebri, cari a compus peste cincizeci de opere din care mai remarcabile sînt: *Agripina, Muciu Scevola, Alexandru* și *Scipione.* De la dînsul mai rămaseră și douăzeci și șase de *Oratorii* între cari să înseamnă *Macabeii, Moyse în Egipt,* opt volume de *Motete* și alte cantate. Compozețiunile sale să disting: pren invențiune, cutesanția, sublimitatea concepțiunei și eleganța stylului" (p. 52—53).

Despre *Beethoven* se scriu următoarele: „Iară Beethoven (1770—1827) era fiul tenorului din Capela Electorului Coloniei; el fusese instruit în Viena de către Mozart și Haydn și în scurt timp deveni egalul maeștrilor săi. Mai mulți principi se întrecură a-l avea pe lîngă dînșii. Lui Beethoven se datorează musica lui *Coriolan, Edmont* și *Prometheu.* El escela mai mult în musica instrumentală și compusse un mare număr de *Simphonii, Sonate, Concerte,* etc. Este de admirat geniul său cutesător, precum și originalitatea cea mai plăcută în instrumentațiunea sa cea atît de bogată. El a lăsat un Tractat de harmoniă și de composețiunea cea mai admirabilă". (p. 59—60).

nisese băserica lor, preparînd pentru aceasta mai mulţi cîntători naţionali" (p. 35).

Bogăţia numelor de psalţi şi teoreticieni români din lucrarea *Arta artelor* este impresionantă, dacă ţinem seama de proporţiile restrînse ale cărţii. Pe lîngă personalităţile de seamă citate şi de Macarie (deseori, folosit de autor), istoriograful nostru aduce în circulaţie o serie de nume de psalţi mai puţin cunoscuţi. Insistînd de pildă, asupra şcoalei de cîntăreţi condusă la începutul veacului XIX de către protopsaltul Straton, I. D. Petrescu-Petruş semnalează o pleiadă de muzicieni în frunte cu Mathei Moroiu, Macarie, căminarul Pavel, Constantin Chiosea, stolnicu Eftimie şi alţii. Autorul a sezisat importanţa covîrşitoare a lui Macarie în „românirea cîntărilor" noastre tradiţionale şi de aceea îi acordă un spaţiu preponderent în lucrare.

I. D. Petrescu-Petruş nu se ocupă de creaţia cultă românească. Faptul se explică prin redactarea anterioară a „conferinţelor de lectură" cu cel puţin un deceniu, perioadă în care muzica noastră abia se închega. Chiar şi aşa însă, ideea integrării şcolii muzicale româneşti în contextul artei universale ni se pare remarcabilă.

Este adevărat că I. D. Petrescu-Petruş s-a apropiat de cultura noastră muzicală prin intermediul creaţiei populare ce l-a atras încă din copilărie. De altfel, în lucrarea *Buchetul* (1889) istoriograful vădeşte certe preocupări etnografice şi folclorice. Pe lîngă publicarea baladei *Frumoasă e Văleanca* (p. 10) şi a unei *Doine haiduceşti* (p. 130), I. D. Petrescu-Petruş se ocupă pe larg de folclorul obiceiurilor. Deşi stăpîneşte vizibil literatura de specialitate, totuşi autorul nu se mulţumeşte cu simpla citare a textelor, ci le completează cu observaţii personale pe teren. Astfel, profesorul tîrgoviştean ne comunică date — pînă în prezent puţin cunoscute de către folcloriştii noştrii — despre *Smeii, Svîrcolacii, Novacii, Pricolicii, Sarsăilii, Strigoii, Stafiile, Rusaliile, Elile (Ielele), Şoimanele, Ursitorile, Zodiile, Drăgaicele, Joimăriţele, Năbădăile, Prigorile, Esmele* (Iasmele), *Brezaele, Repciunile, Haimanalile, Paparudele, Ciorcovii, Ciurica, Pilipii, Repotinii, Sînzenele.* Dintre acestea unele datini şi obiceiuri regionale sînt încă puţin cunoscute şi studiate de folcloriști *(Ciorcovii, Ciurica, Pilipii).* Nu de puţine ori apelează în descrierea datinilor fie la versurile populare autentice, fie la prelucrări de texte culese de prin diferite publicaţii de folclor [21].

În lumina acestor preocupări de istoriografie muzicală, etnografie şi folclor, personalitatea lui Ioan D. Petrescu-Petruş — mai ales prin opera sa vie de propagare a muzicii în popor — se înscrie printre precursorii noştri muzicali de autentică vocaţie didactică ce a contribuit la cunoaşterea tradiţiei culturii muzicale româneşti.

Care este — în concluzie — importanţa şi locul lucrării *Arta artelor sau Elemente de istoria musicei* de Ioan D. Petrescu-Petruş în cultura noastră muzicală ?

Dacă aruncăm o scurtă privire în trecutul istoriografiei muzicale referitoare la creaţia universală şi românească vom putea constata că pînă în 1870 nu am dispus de un instrument muzicologic care să fi cuprins fenomenul artistic în ansamblu. În ordine cronologică, principalele lucrări cu caracter de sinteză istorică ar fi : *Geschichte des transalpinischen Daciens...* de Franz Joseph Sulzer,[22], *Beytrag zur* geschichte der kultur der Musik im grossfürstentum *Siebenbürgen* (lucrare păstrată într-un manuscris din anul 1804 din Sibiu)[23], cele trei artciole din revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* din Leipzig care se ocupă de istoria muzicii din Transilvania (1814) şi Moldova (1821)[24], suita de articole de sinteză referitoare la apariţia şi dezvoltarea operei universale publicate de Nicolae Filimon în *Naţionalul* (1858)[25]. În perioada cînd şi-a tipărit I. D. Petrescu-Petruş *Arta artelor* preocupările de istoriografie muzicală începuseră să se materializeze atît la noi, cît şi în ţările vecine în lucrări de sinteză. Revista *Lyra Română* de pildă, trecuse — chiar de la primul număr de apariţie (1879) — la publicarea *Istoriei generale a musicei* de F. J. Fétis în traducere românească[26], iar T. Ionescu a iniţiat în aceiaşi revistă bucureşteană — un ciclu de 11 articole despre *Cultura musicei în ţara noastră*[27].

Aşa dar, încercarea de a realiza o sinteză între istoria muzicii româneşti şi universale într-o *singură lucrare,* i-a aparţinut lui I. D. Petrescu-Petruş. Iată de ce socotim că, în ciuda tuturor inerentelor scăderi, *Arta artelor sau Elemente de istoria musicei* marchează un moment important de afirmare al muzicologiei româneşti.

---

[21] Iată cum prezintă *Pilipii, Repotinii* şi *Sînzenele :* „Toate şi toţi aceştia sînt cunoscuţi şi sciuţi ca avînd în partea de sus figura păstorilor şi a păstoriţelor ; iar în jos, picioarele asemănate cu ale animalelor, în forma copitelor. Aşia dar, în grupul acestora erau nesce schimonosituri, cu bizare-nchipuiri. Deşi ei se declarau şi pe sine se făliau, de ocrotitori plugarilor şi ai înmulţirii animalelor ; totuşi în a lor mînie, cu neomenie, aruncau asupra dobitoacelor şi-animalelor deferite boale, morţi, ba uneori porunceau lupilor şi altor hiare răpitoare şi prea stricătoare d-a sfîşia vitele oamenilor, producînd mare năgadă şi-o simţită pagubă, bietul muncitor sau cultivator care a neglijat poate îmbunarea răutăcioaselor zeităţi".

[22] Sulzer, Franz Joseph. *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist : der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusamenhange mit der Geschichte des übringen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischer Geschichte, mit Kritischer Freyheit entworfen von...* Vien, Rudolph Gräffer, 1781 (vol. 1, 2) — 1782 (Vol. 3). De asemenea, completări în Mss. german nr. 35 din Bibl. Academiei R. S. R., Tom 1 604 f ; Tom 2, 630 f ; tom 3, 402 f ; Tom 4, 784 f ; Tom 5, 781 f.

[23] *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800. Nach einer Handschrift aus dem Jahre 1804. Vor-und Nachwort von Gottlieb Brandsch.* Hermannstadt. În : *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift,* Band 64, 19, 41, Heft 2.

[24] *Geschichte der Musik in Siebenbürgen.* In : *Allgemeine Musikalische Zeitung,* Leipzig, 16, nr. 46, 16 XI 1814 şi nr. 47, 23 XI 1814 ; *Zustand der Musik in der Moldau.* In : *Allegemeine Musikalische Zeitung,* Leipzig, 23, Nr. 30, 20 VII 1821.

[25] Filimon, Nicolae. *Despre începutul operii musicale, progresul şi perfecţiunea în care a ajuns în timpul de astăzi.* În : *Naţionalul,* Bucureşti, 1, nr. 28, 13 III 1858 ; nr. 31, 24 III 1958 ; nr. 33, 3 IV 1858.

[26] Fétis, F. J. *Istoria generală a musicei.* In : *Lyra Română,* Bucureşti, 1, nr. 1, nr. 2, nr. 3, nr. 4, 1879 ; nr. 5, nr. 6, nr. 7, nr. 8, nr. 12, 1880.

[27] Ionescu, T. *Cultura musicei în ţara noastră.* În : *Lyra Română,* Bucureşti, 1, nr. 22, nr. 23, nr. 24, nr. 25, nr. 26, nr. 27, nr. 34, nr. 35, nr. 36, nr. 37, nr. 38, 1880.

INTERVIU CU:

PETRE ADRIAN

directorul „Ateneului tineretului", despre metode de educare muzicală a tinerei generații

Oricine pătrunde în clădirea din aleea Alexandru 38, pe al cărei frontispiciu strălucește inscripția „Ateneul tineretului", este izbit de forfota permanentă care domnește aci de dimineața, pînă seara. Fiecare încăpere a clădirii este un loc de întîlnire pentru tineri veniți să participe la acțiuni din cele mai diverse. Simpla parcurgere a „programului", tipărit lunar, uimește prin varietatea rubricilor sub semnul cărora se desfășoară aceste activități. Iată doar cîteva exemple: „Universitatea populară a tineretului", „Dicționar economic", „Ce să citim", „Ziarist-club", „Simpozion", „Atlas literar", „Cabinet metodic", „Club Artis", „Jubileu sportiv", „Sesiune de comunicări" și multe, foarte multe rubrici cu caracter muzical. Despre acestea l-am solicitat să ne vorbească pe tov. Petre Adrian, directorul Ateneului tineretului.

— Ateneul nostru își desfășoară activitatea sub îndrumarea Comitetului Municipal București U.T.C. și a Comitetului U.T.C. al Sectorului 1. Rolul lui principal îl constituie educația tinerei generații în spiritul filozofiei materialist-dialectice. Pornind de aci, desfășurăm o vie activitate politico-ideologică, moral-cetățenească, ateist-științifică. urmărim să cultivăm respectul tinerilor față de producătorii bunurilor materiale, comportarea demnă în familie și în societate, cunoașterea și respectarea legislației socialiste, grija pentru apărarea avutului obștesc. Întreaga această diversitate de preocupări se oglindește în programul nostru lunar pornind de la un plan de perspectivă mai largă. Programul este popularizat, prin mijloace variate, în toate organizațiile U.T.C., dar și prin afișaj pubilc, prin radio, televiziune, presă, diapozitive etc.

— Care este locul rezervat artelor, și în special muzicii, în acest cuprinzător program de activitate ?

— După cum veți vedea, muzica ocupă un loc destul de important în planurile noastre. Avem în vedere răspîndirea culturii muzicale și educarea gustului pentru muzica de bună calitate, în toate genurile. Să încercăm să trecem în revistă diferitele forme pe care le îmbracă această preocupare. Cea mai importantă și mai cuprinzătoare dintre ele o constituie ciclul pe care l-am intitulat „De la Ateneul tineretului la Ateneul român". Sub această denumire se desfășoară la sediul nostru o stagiune permanentă de concerte, prezentate de Mircea M. Ștefănescu sau Bogdan Moroianu, cu manifestări bisăptămînale (marți seara și duminica dimineața), la care-și dau concursul, ca interpreți, elevi ai celor două licee de muzică din Capitală, alături de actuali și foști studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu".. Pentru a vă da o imagine a amploarei acestei acțiuni, menționez că în stagiunea trecută au fost angrenați peste 200 de tineri interpreți. Lunar, cei mai buni dintre aceia care și-au dat concursul la sediul nostru sînt selecționați — cu sprijinul corpului didactic al instituțiilor de învățămînt muzical respective — pentru un concert reprezentativ la Ateneul român sau la sala mică a Palatului. În fine, anual, cei mai buni din această selecție lunară sînt desemnați să participe la Festivalul tinerilor muzicieni din Municipiul București, care s-a desfășurat pînă în prezent în două rînduri la Ateneul român : prima oară la 20—21 iunie 1971, a doua oară la 1—2 martie 1972. Toate manifestările de la Ateneul român și sala mică a Palatului au fost dedicate, în anul 1971, semicentenarului P.C.R., iar în 1972 semicentenarului U.T.C. În plus, am organizat și cîte un concert reprezentativ, sub titlul „Preludiul afirmării", pentru interpreții între 7 și 14 ani, unul în 1971, altul în 1972.

— Puteți să citați exemple de tineri interpreți care s-au distins cu toate aceste prilejuri ?

— Cu riscul de a omite cîteva nume, i-aș menționa pe pianiștii Eva Rădăcineanu, Ina Macarie, Vlad Conta, Alexandru Preda, Tudor Dumitrescu, Dan Atanasiu, pe violoniștii Cristina Ardeleanu și Horia Tudor, pe violoncelistul George Georgescu, și mai ales pe cîntăreața Horiana Brănișteanu, care a cucerit — după o seamă de afirmări în acțiunile noastre — laurii unor premii la concursuri internaționale de prestigiu.

— Care a fost răsunetul concertelor organizate de Dv. în rîndurile publicului ?

— Vă dau o singură cifră : circa 7.000 de participanți la concertele de la Ateneul român și sala mică a Palatului în 1971.

— Există și acțiuni de răspîndire a culturii muzicale în rîndurile elevilor de la școlile de cultură generală ?

— Pentru aceștia am organizat Clubul „Melodia", cu activitate săptămînală (luni dimineața), desfășurată în trei secții distincte : muzică cultă, ușoară și muzică populară. Participanții, pionieri de la vîrsta de 9 ani în sus, asistă la expuneri ilustrate prin exemplificări „pe viu", pe bandă de magnetofon sau discuri, planul de activitate fiind întocmit de prof. Claudiu Negulescu în colaborare cu Consiliul Pionierilor din Sectorul 1.

— Ați pomenit de muzică ușoară și populară. Activitatea în acest domeniu se limitează numai la inițierea pionierilor ?

— Nicidecum. Avem alt ciclu, intitulat „Studio muzical", care prevede organizarea bisăptămînală (miercuri și vineri seara) a unor audiții de noutăți comentate de Iulian Rădulescu și Adrian Marcovici. În acest cadru, creat în colaborare cu revista „Săptămîna" prin redactorii paginii „Top", Aurel Gherghel și Florin-Silviu Ursulescu, se organizează din cînd în cînd și întîlniri cu compozitori și soliști ai genurilor respective. Uneori ne vizitează și formații de alt gen, cum au fost corul „Madrigal" sau corul de cameră al medicilor.

— Nu rămîn totuși pe din afară alte genuri, ca de pildă opera ?

— N-am uitat-o nici pe aceasta. Recent a luat ființă ciclul „Priete-

nii operei" cu activitate lunară, organizat în colaborare cu Opera română și inaugurat prin cuvîntul introductiv al directorului instituției, Mircea Horia Simionescu. În acest cadru vor avea loc recitaluri lunare de canto și balet, precedate de explicațiile necesare.

— *Cum rămîne cu muzica corală ?*

— Pentru a veni în sprijinul organizațiilor U.T.C. care se ocupă de promovarea unor formații corale, funcționează la noi un cerc de învățare a cîntecelor revoluționare și patriotice, pe care l-am intitulat „Republică măreață vatră". Cei care vin să solicite ajutorul nostru găsesc benzi de magnetofon și discuri, ca și broșuri cu cîntece, în vederea documentării lor.

— *Toate aceste acțiuni au în vedere lărgirea orizontului culturii muzicale a tinerilor. Dar poate că există tineri care vor să fie sprijiniți pentru a practica ei înșiși muzica, în calitate de interpreți amatori. Întreprindeți ceva pentru ei ?*

— Pentru aceștia există forme speciale. De trei ori pe săptămînă (joi, sîmbătă și duminică) organizăm la sediul nostru „Seri distractive pentru tineret". În acest cadru se organizează concursuri de interpretare, dotate cu premii. Cei mai buni dintre tinerii afirmați cu asemenea prilejuri sînt îndrumați spre cercuri speciale, unde pot deveni soliști amatori de muzică ușoară sau populară. La fel se procedează cu cei apți să învețe dansul popular sau baletul scenic modern. Dintre toți cei care se relevă în aceste domenii se alcătuiesc echipe de interpreți, programați la serile noastre distractive sau chiar la manifestări în afara Ateneului tineretului, atunci cînd sîntem solicitați de diferite organizații U.T.C. Avem în curs de formare și o mică orchestră de muzică ușoară. Să mai amintesc că în cadrul societății cultural-artistice „George Călinescu", organizată la nivelul municipiului București, dar desfășurîndu-și activitatea la sediul nostru, funcționează o formație corală, sub conducerea prof. Mandric.

— *Aveți într-adevăr o activitate multilaterală în domeniul muzicii. Simțiți nevoia unui sprijin mai activ din partea Uniunii Compozitorilor ?*

— Am avut ocazia să colaborăm cu Uniunea Compozitorilor, mai ales cu ocazia unor acțiuni de mai mare amploare, cum au fost Festivalurile anuale de tineret, concertele de la Ateneu etc. Consider totuși că ar fi deosebit de utilă și o colaborare mai activă în organizarea multiplelor forme de răspîndire a culturii muzicale pe care le practicăm, în sensul prezenței unor personalități de seamă ale muzicii românești în mijlocul tineretului. Ar fi un bun prilej, pentru cei care participă la diferitele cicluri cu profil muzical, de a se iniția mai îndeaproape în problematica creației muzicale din țara noastră, ascultînd cuvîntul unor maeștri cu experiență didactică și cu prestigiu artistic. Vom saluta oricînd cu multă plăcere colaborarea membrilor marcanți ai Uniunii Compozitorilor la diferitele noastre cercuri de educație muzicală.

EDGAR ELIAN

NICOLAE NICULESCU

directorul Liceului de Muzică nr. 1 despre vizita documentară în R. P. Bulgaria

Dorind să cunoaștem impresiile realizate în vizita de documentare profesională întreprinsă în R. P. Bulgaria, ne-am adresat profesorului Niculae Niculescu, directorul liceului de muzică nr. 1 din București, solicitîndu-i, mai întîi, cîteva precizări în legătură cu obiectul acestei deplasări.

— Obiectul principal al deplasării l-a constituit vizitarea unităților de învățămînt muzical de toate gradele, studierea modului cum se realizează educația muzicală în școlile de cultură generală și de specialitate.

— *Ce ați constatat cu această ocazie ?*

— Cu privire la structura organizatorică a învățămîntului de specialitate muzicală am constatat că, în R.P. Bulgaria, există trei categorii principale de învățămînt : școli elementare de muzică, licee de muzică și conservatoare. Acestora li se adaugă institutele pedagogice de 4 ani pentru pregătirea profesorilor destinați să predea muzică în școlile de cultură generală.

— *Vă rog să ne oferiți cîteva amănunte în legătură organizarea acestor istituții școlare.*

— *Prima categorie* este formată dintr-o rețea de aproape 600 de școli de 8 ani în care se studiază pianul, vioara, instrumentele de corzi groase (viola, cello, c. bas, harpă), instrumentele de suflat (instrumente de lemn ca flaut, oboi, clarinet, fagot și instrumente de alamă ca trompete, cornul, trombonul) și acordeonul. În aceste școli se mai studiază pe lîngă instrumentul principal (2 ședințe a 30 minute de la clasa. I—IV și a 45 minute de la cls. VII-a) teoria și solfegiul cu 2 ore săptămînal și orchestra cu 2 pînă la 4 ore săptămînal. Orele de instrument principal se desfășoară individual iar cele de teorie și solfegiu cu grupe de minimum 10 elevi. La aceste școli elevii plătesc o taxă de cca 60 de leva anual, echivalent cu aproximativ 600 lei românești. Aceste școli sînt îndrumate și controlate de consiliile populare din rețeaua inspectoratelor școlare. *A doua categorie* este formată dintr-un număr de 6 licee muzicale de stat care au pe lîngă ele cîte o școală elementară. Ciclul liceal începe de la cls. VIII-a inclusiv, pentru care se organizează examen de admitere și durează 5 ani pînă la cls. XII-a inclusiv. În această categorie de școli este introdusă și cultura generală alături de obiectele de specialitate.

— *Ce vizite ați efectuat la aceste institute și școli și la ce concluzii ați ajuns ?*

— Cu ocazia acestei deplasări am vizitat școala elementară „Vasil Levski" din Sofia a cărei bază materială este asigurată în principal prin contribuția realizată din taxele plătite de elevi. Am vizitat, de asemenea, liceul muzical de stat din Sofia, liceul muzical din Plovdiv și Conservatorul de muzică din Sofia. La toate aceste unități de învățămînt am constatat nivelul ridicat

de pregătire al cadrelor didactice, buna organizare a procesului de învățămînt, dotarea cu instrumente și materiale didactice de bună calitate precum și preocuparea pentru încadrare în contemporaneitate a metodologiei didactice utilizate la clasă. De asemenea, am remarcat nivelul bun și foarte bun de pregătire al elevilor ceea ce indică o bună selecție a valorilor atît în ceea ce privește elevii cît și profesorii precum seriozitatea cu care se lucrează.

— *Ce ați constatat cu prilejul asistențelor făcute la ore ?*

— Cu prilejul vizitei făcute la aceste unități am asistat la următoarele ore de specialitate : vioară la clasa V-a, canto la clasa XI-a și a XII-a, armonie la clasa XI-a, cor la ciclul mediu, corn la clasa IX-a, teorie și solfegiu la clasa V-a și VI-a, pian la cls. VI-a și VII-a, istoria muzicii la cls. XI-a. În afara acestor asistențe la clasă am participat la un schimb de experiență la catedra de canto a liceului de muzică din Plovdiv, realizat de o profesoară de la Conservatorul din Plovdiv, care a ținut un curs de canto cu elevii și elevele acestui liceu în prezența tuturor profesorilor și elevilor de la această catedră. Am constatat cu aceste prilejuri programa analitică judicios întocmită la toate specialitățile la care am asistat, precum și calitatea deosebită a tuturor factorilor care concură la realizarea dezideratului instructiv-educativ.

— *Ce ați remarcat în cadrul discuțiilor avute ?*

— În ceea ce privește structura liceelor de muzică am remarcat faptul că în R.P. Bulgaria, alături de catedrele instrumentale și teoretice care sînt prezente și în învățămîntul muzical din țara noastră, un loc important este acordat la ciclul mediu catedrelor de canto clasic care își încep activitatea de la cls. IX-a și sînt foarte numeroase în comparație cu cele din țara noastră, fiecare liceu de muzică cuprinzînd 6 sau 7 catedre de canto. La această specialitate sînt admiși și absolvenți ai altor școli care nu participă decît la cursurile de specialitate din cadrul liceului de muzică.

— *Ați menționat discuțiile avute cu Gheorghi Robev, dirijorul Capelei „Obredenov". Ansamblul v-a impresionat deosebit ?*

— Capela „Obredenov", deși nu are un local propice pentru repetiție (repetă într-o fostă capelă), este un ansamblu excelent închegat atît în ceea ce privește echilibrele tehnice (partide, voci, timbru global), acces nelimitat la repertoriu universal cît și în ceea ce privește frumusețea sonorității corale, expresivitate artistică de care ansamblul este capabil în orice domeniu repertorial. Frapantă este preocuparea asiduă pentru muzica autohtonă, începînd cu cele mai vechi structuri tonale și modale bizantine sau bulgaro-slave, prelucrări de epocă sau contemporane, pînă la cele mai moderne puncte de vedere componistice. De asemenea, una din cele mai consistente preocupări ale ansamblului este fixarea pe disc a lucrărilor cele mai valoroase, de substanță autohtonă. Capela este condusă de un tînăr succesor al eminentului Obredenov, pe nume Gheorghi Robev, care este ajutat de doi dirijori secunzi și conduce în paralel și cursul de dirijat coral de la Conservatorul din Sofia. În timpul șederii mele am avut deosebita plăcere să asist la repetițiile capelei „Obredenov" cît și la cursul de dirijat de la Conservator, prilej cu care am remarcat deosebitele virtuți muzicale și tehnice dirijorale ale lui Gh. Robev care insuflă, ansamblului și studenților, odată cu elementele tehnologiei corale și germenii unei autentice pasiuni pentru arta corală în general și pentru creația națională în special. Este de remarcat faptul că dirijorul Robev hotărăște asupra ritmului și conținutului aparițiilor publice ale formației veghiind ca întreaga activitate a ansamblului să conducă la o statornică și consecventă evoluție *a capella*, scop pentru care aparițiile cu orchestra ale corului reprezintă momente de pondere mult mai redusă decît celelalte categorii de activități (imprimări, concerte a capella, turnee).

Gestica simplă, clară, sugestivă, tactul pedagogic, atmosfera de elevație spirituală fac ca repetițiile conduse de Gh. Robev să constituie tot atîtea trepte în șlefuirea calităților ansamblului care lucrează cu o vădită plăcere, receptivitate și dăruire, încă o dovadă-rezultat al unității emoționale care se instaurează între un dirijor de valoare și un ansamblu de calitate.

— *Ați vizitat Institutul de muzicologie și Folclor din Sofia ?*

— Acest institut reprezintă una din secțiunile aparatului muzical și de investigație în problematica etnografiei, a folclorului și a creației muzicale bulgărești care a înregistrat succese importante în aceste direcții. Culegeri de folclor, expoziții de instrumente populare, discuri și benzi care prezintă analitic tot peisajul creației folclorice autohtone pe regiuni și epoci reprezintă argumente puternice în favoarea seriozității cu care, în țara vecină și prietenă, este abordată cercetarea folclorului muzical. Faptul că activitatea aceasta de cercetare folclorică este combinată cu aceea de studii muzicologice conduce la crearea unui suflu orientativ apreciabil atît pentru gustul marelui public cît și pentru creația originală.

— *Cele văzute în Bulgaria au determinat cîteva gînduri practice pentru viitor ?*

— În urma prezentării impresiilor din Bulgaria, lăsate de învățămînt și viața muzicală, la nivelul ministerului nostru de învățămînt care pusese de mai multă vreme în discuție aspectele primordiale ale învățămîntului muzical din țara noastră, s-a constatat, în cele mai importante și diverse aspecte, unitatea punctelor de vedere ale pedagogiei românești cu cea bulgară. Noul plan de învățămînt care va fi aplicat experimental în liceele de muzică din țara noastră din toamna anului școlar 1972—1973, prevede, cu scopul reechilibrării proporțiilor între obiectele de cultură generală și de specialitate, înființarea catedrelor de canto clasic (începînd din clasa XI-a a liceelor de muzică), introducerea studiului pianului obligatoriu de la clasa V-a în toate școlile elementare de muzică și licee de muzică, orientarea într-o măsură mai mare către valorile muzicale naționale de substanță patriotică, toate acestea reprezentînd criterii autentice ale unității de vederi la care ne-am referit.

ANTON DOGARU

„Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru și „Concertul pentru vioară și orchestră" de Liviu Glodeanu

Există în creația compozitorilor contemporani lucrări pe care autorii înșiși le renegă după trecerea cîtorva ani, ca nemaicorespunzînd stadiului de evoluție atins între timp. Fenomenul este specific muzicii epocii noastre, în care mulți compozitori efectuează — trecînd de la o etapă la alta a carierei lor creatoare — salturi spectaculoase în ce privește limbajul adoptat, astfel încît o lucrare scrisă, de pildă, cu 10—12 ani în urmă riscă să apară ca „depășită".

Sub acest aspect, reaudierea *Cantatei anilor lumină* de Anatol Vieru în concertul Radioteleviziunii, dirijat de Emil Simon, la 12 ani după compunerea ei, ni s-a părut deosebit de instructivă. Am apreciat de la bun început atitudinea pozitivă adoptată de autor față de această mai veche creație a sa în programul de sală al concertului (de altfel, o foarte interesantă și utilă inițiativă a Radioteleviziunii). El recunoaște că deși cantata pare astăzi mai blîndă, prin ea trece „o puternică lumină de neon". Adevărul este că, în ciuda indiscutabilelor mutații suferite de stilul lui Anatol Vieru pe parcursul ultimului deceniu, *Cantata anilor lumină* nu pare astăzi de loc „depășită", ba dimpotrivă demonstrează persistența unor elemente personale de limbaj care traversează opusurile compozitorului chiar dacă mijloacele de expresie folosite și obiectivele artistice urmărite suferă modificări structurale. Conținutul de idei al lucrării, rostit în chip explicit de versurile Ninei Cassian, apare în orice caz puternic potențat de o muzică cioplită în planuri tăioase, care exprimă conștiința lucidă, dar și hotărîrea nestrămutată a constructorilor noii noastre societăți. Toate aceste aspecte au fost clar evidențiate datorită baghetei ferm ordonatoare a lui Emil Simon, care ne-a oferit — poate pentru întîia oară — o execuție precisă și totodată puternic tensionată a Cantatei, antrenînd orchestra și corul Radioteleviziunii într-o interpretare gîndită într-un raport direct cu intențiile compozitorului.

Ca și lucrarea lui Anatol Vieru, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Liviu Glodeanu este rodul unei activități creatoare depusă cu mai mulți ani în urmă (1964—1966), deși a fost prezentat în primă audiție abia cu acest prilej (iată o problemă care merită o discuție specială : de ce trebuie să așteptăm atîția ani pentru a lua cunoștință de o nouă realizare a unuia din compozitorii cei mai dotați ai tinerei generații ?). Invitat și el să-și prezinte lucrarea în programul de sală, Liviu Glodeanu precizează că între tipul de solo cu acompaniament orchestral și simfonia cu instrument solo obligat, a căutat soluția intermediară. Este ceea ce i-a reușit de altfel în mod indiscutabil, pe parcursul unei creații concertante structurată după forma tripartită clasică, dar străbătută de numeroase referiri la spiritul folclorului românesc. *Concertul de vioară* marchează o etapă calitativ superioară în evoluția scrisului muzical al lui Liviu Glodeanu, înzestrînd totodată literatura românească a genului cu un opus de indiscutabilă valoare. Un merit important în impunerea lucrării revine violonistului Daniel Podlovski, care a trecut cu acest prilej un adevărat examen de maturitate artistică. Precizia intonației, pregnanța sonoră, claritatea frazei au fost calitățile sale majore, datorită cărora a reușit să ofere — alături de orchestra condusă de Emil Simon — o imagine convingătoare a acestei partituri reprezentative pentru creația românească actuală.

Cantata *Întrecerea dintre Phoebus și Pan* de J. S. Bach, prezentată în partea a doua a programului, ocupă un loc semnificativ în creația Cantorului de la Leipzig, deoarece aici Bach ia cuvîntul „în cauza sa proprie". Sub aparența tratării unei teme din mitologia antică (preluată de la Ovidiu, din *Metamorfoze),* el se referă la realități ale epocii sale, în care reprezentanții oficialității încurajau arta „sacră și pură" împotriva artei cu caracter popular. Pentru a respecta vechea legendă și a nu contraria cercurile conducătoare ale vremii, Bach îl lasă învingător în întrecere pe Phoebus, exponent al artei apolinice de esență divină. Dar simpatia sa a fost, în chip evident, pentru Pan, prototipul artei dionisiace, pămîntești, căruia îi dedică în cantată o arie de mare forță expresivă, deși nu-l poate împiedica să fie pînă la urmă învins.

Lucrarea, probabil una dintre primele, prin care Bach dorea să se afirme în calitate de conducător al formației studențești „Collegium musicum" din Leipzig, se impune totodată prin neobișnuita amploare a instrumentației, care include — în afara celor 6 voci de soliști — trompete, timpani, flauți, oboaie, corzi și continuo.

Realizarea, sub bagheta lui Emil Simon, a scos în evidență numeroase pagini deosebit de inspirate ale partiturii orchestrale. Soliștii vocali, în schimb, s-au adaptat cu greutate stilului specific bachian, mulți dintre ei vădind influența manierei operiste, cu totul contraindicată în cazul de față.

În ansamblu, concertul a prilejuit o nouă afirmare a stilului de lucru al lui Emil Simon. S-a cîntat curat, cu respectul indicațiilor partiturii, și cu evidențierea liniilor de forță esențiale ale arhitecturii muzicale. Odată mai mult, dirijorul clujean a demonstrat afinitățile sale în materie de repertoriu : preclasicii și contemporanii, iar între ei, impresioniștii (la concertul anterior). Este direcția pe care Simon a adoptat-o de mai mulți ani și în care a obținut de regulă importante succese.

EDGAR ELIAN

„Elegia Pontica" de Theodor Grigoriu

Sînt interesante, am spune chiar instructive, reaudierea unor lucrări, cum a fost de pildă *Elegia Pontica* de Theodor Grigoriu, scrisă în 1968. A fost o confruntare cu impresii mai vechi şi, trebuie să spunem, în favoarea piesei. Atmosfera elegiacă, oarecum sumbră, pe care compozitorul a reuşit să o creeze din capul locului, în scurta introducere orchestrală, cu acele sonorităţi grave, în piano, a apărut deosebit de evocatoare. De altfel „tonul" nu se ridică decît rareori, către zone sonore mai înalte. Atunci, baritonul Gheorghe Crăsnaru s-a angajat chiar într-un curios falset. Au fost însă şi unele pasaje care l-au obligat să coboare la limita posibilităţilor sale. Dar în general recitativul a apărut ca o melopee desfăşurată molcom, exprimînd cu accente foarte potrivite drama exilatului poet al *Tristiae*-lor. O muzică fără tam-tam (la figurat) fără gălăgie, reclamînd interiorizare, meditaţie, concentrare — lucruri înţelese de dirijorul Elenescu care, de la o vreme are o adevărată pasiune pentru sonorităţi discrete, fin estompate, uneori gracile. Corul feminin al Studioului Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (dirijor Armand Ghedoianu) pe care l-am ascultat pentru prima oară, ne-a făcut o bună impresie: voci tinere, pline de prospeţime, participare eficace, bine dozate ca intensitate de ansamblu.

Pe Gheorghe Crăsnaru îl preţuim ca pe unul dintre cei mai dotaţi tineri baritoni ai noştri. A cîntat uneori însă din gîtlej, în gîndul de a-i comunica vocii mai multă culoare — ceea ce nu este indicat. Elegia Pontica de altfel nici nu o cere...

Au urmat *Anotimpurile* de Vivaldi — o suită de patru concerte pentru vioară şi orchestră de coarde, care a durat peste trei sferturi de oră... Fiecare dintre cele patru concerte (cele patru „Anotimpuri") este precedat de un sonet zis „demonstrativ" ale cărui versuri se referă la unele momente deosebite ale dezvoltării muzicale. Vivaldi a stabilit anumite referinţe între programul descriptiv formulat în sonete şi muzică, cu litere alfabetice care contrasemnează versurile. În *Storia della musica* de A. Della Corte şi G. Pannain se află întreg planul acestei compoziţii, în principiu programatico-descriptivă. Ar fi putut fi consultată cu folos pentru programul de sală.

Nu discutăm mijloacele de expresie şi artificiile de orchestraţie folosite în vederea obţinerii anumitor efecte care frizează candoarea, naivitate evocatoare a cîntecelor de păsărele, a anumitor zgomote pitoreşti din natură, etc. Relevăm însă caracterul inspirat al melodiilor, cursivitatea, fluenţa lor nesecată. Cu excepţia unui intermezzo cu neobişnuite modulaţii, îndrăzneţe pentru acea vreme, restul „concertelor" l-a avut ca solist, cîntînd aproape fără întrerupere, pe Ştefan Ruha. Artist excepţional, înzestrat cu o memorie muzicală prodigioasă, şi cu o tehnică fină, subtilă, Ruha a trecut cu dezinvoltură, fără cea mai mică şovăire, aceste trei sferturi de oră de muzică, desigur foarte bună, dar... multă, prea multă. A fost un tur de forţă atît din partea solistului cît şi al orchestrei şi dirijorului pe care îl subliniem admirativ. S-a cîntat cu gingăşie, cu nuanţe dinamice expresive, şi înbeobşte mijlocii ca intensitate sonoră.

Nu am înţeles de ce a mai fost necesară aducerea în program a *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy, în aceeaşi interpretare solistică a eminentului virtuoz Ruha. La toate acestea s-a mai adăugat şi remarcabila lecţie orchestrală *Variaţii pe o temă de Purcell* de Britten, interpretată de dirijorul Elenescu cu o explicabilă competenţă. Interesant şi original programul de sală realizat de un muzician poet: Teodor Drăgulescu. Mai multă poezie decît muzică...

J.—V.

Orchestra de cameră „Bucureşti" şi corul „Madrigal"

Agenţia Română de Impresariat Artistic şi Radioteleviziunea Română au avut fericita idee de a organiza un ciclu de concerte cu cei mai valoroşi solişti şi cele mai bune formaţii de cameră existente în ţara noastră.

Iată-mă prezent în sala arhiplină şi urmărind cu deosebit interes *Orchestra de Cameră „Bucureşti"* şi *Corul „Madrigal"* al Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

În mod special am fost curios să aud cum dirijorul Ion Voicu prezintă în primă audiţie *Melodie Infinită* de Theodor Grigoriu, cunoscînd că în decursul anilor, violonistul Ion Voicu n-a excelat în prezentarea de lucrări româneşti.

Spre cinstea lui şi a orchestrei, interpretarea a convins, mesajul emoţional al partiturii putînd fi — pe deplin — înţeles de iubitorii muzicii prezenţi în sală.

Dorim muzicienilor Orchestrei de cameră „Bucureşti" ca pe viitor să „lanseze" noi şi interesante creaţii autohtone.

Vreau să subliniez în mod special că această formaţie se prezintă în faţa auditoriului din ce în ce mai bine, atît în ceea ce priveşte realizarea stilistică, a repertoriului abordat, cît şi în privinţa omogenităţii sonore. (Echilibrul grupelor de corzi, precizia ritmică mai puţin realizată în *Presto*-ul *Simfoniei nr. 85 în Si bemol major* de Haydn, varietatea nuanţelor, etc.)

Se face simţită din plin activitatea lui Radu Zvorişteanu, profund şi multilateral muzician, concert-maestrul acestei formaţii.

(Ce păcat că ansamblul realizat de Zvorişteanu cu mulţi ani în urmă — orchestra de cameră fără dirijor — a trebuit să se auto-desfiinţeze ! ?).

Dar să dăm Cezarului ce-i al Cezarului !

Ion Voicu se află în plin progres, pasiunea pentru dirijat îl stăpîneşte şi determină o relevare a unor aspecte necunoscute pînă acuma în activitatea acestui talentat muzician.

Corul „Madrigal" poate cel mai iubit și lăudat ansamblu muzical din țara noastră și-a făcut un binemeritat renume datorită măiestriei cu care interpretează atît repertoriul preclasic (clasic) cît și lucrările compozitorilor români.

Cînd te gîndești la *Corul „Madrigal"* pronunți în același timp numele lui Marin Constantin, cînd spui Marin Constantin, ai în față Corul „Madrigal". Ansamblul și dirijorul, sau dirijorul și ansamblul, formează o entitate dialectică fără putință de a le disjunge.

În cele ce urmează vreau să dau glas unor sentimente ce m-au dominat la acest concert. Nu mă voi referi la perfecțiunea intonației, a multiplelor culori sonore ce le auzim în permanență, a mobilității și fluidității desfășurărilor muzicale etc. Nu!

Vreau să notez doar cîteva impresii despre partea a II-a a concertului în care „Madrigalul" a prezentat numai muzică românească.

Prima piesă, *Cîntec moroșănesc*, culeasă și aranjată de Constantin Arvinte este de o uimitoare simplitate și perfecțiune artizanală. Mica bijuterie strălucește în multiple nuanțe, impresionînd profund pe ascultătorii ei.

Alexandru Pașcanu, în *Bocete străbune*, a realizat pentru Corul „Madrigal" și în colaborare cu el, una dintre cele mai bune și mai originale lucrări ale sale. Poemul pentru cor *a cappella*, toacă, clopote și timpani, are momente cînd auditoriul din sală aproape că nu mai respiră de impresionanta și dramatica povestire muzicală.

Cu mult aplomb și prospețime a fost interpretat *La casa di peste drum* de Tudor Jarda, cunoscut pentru fantezia și colorata sa scriitură corală.

Contrastantă ca imagine și dinamică, *Obîrșii* de Mihai Moldovan este alcătuită din cinci secțiuni ce se cîntă fără întrerupere. *(Tropotită, Jelanie, Fluiere și buciume, Cîntec lung, Joc întețit).* Și în acest opus — ca în aproape toate lucrările compozitorului — elementele populare se contopesc cu fantezia și inspirația proprie, într-o unică desfășurare muzicală. Mihai Moldovan folosește nenumărate mijloace de expresie (cîntatul propriu zis, șoptirea cuvintelor, fluieratul, disocierea vocalelor, etc) ca și efecte de percuție realizate prin bătăi din palme și picioare. Autorul a realizat un opus convingător și autentic. Probabil că unele mici retușări — după această primă audiție — ar da lucrării un mai mare echilibru și o creștere a culminației finale. (Mă refer în special la *solo*-ul tenorului, prea amplu în raport cu celelalte secțiuni și la necesitatea unei interpretări mai dinamice și robuste a *Jocului întețit).*

Pe versurile poetului Eugen Jebeleanu, din Poemul *Surîsul Hiroșimei*, Dan Buciu a compus *Remember, scene dramatice cu muzică pentru cor a cappella, cor antic, soliști, recitator și bandă magnetică.* Lucrarea are trei secțiuni: *Întîlnire cu Hiroșima, Corul copiilor uciși* și *Corul păsărelelor.* Opus complex, plin de sugestii dramatice, poate fi cu greu încadrat într-un gen determinat. Se recită mult, dar în același timp muzica este prezentă prin fundalul sonor imprimat pe bandă sau realizat pe scenă. Toată desfășurarea emoționează pe ascultători, datorită sensibilității și tehnicii dovedite de autor în realizarea acestor scene dramatice.

Plecînd de la concert m-am întrebat: care sînt cauzele pentru care corul a cîntat totuși atît de puțin? Cînd scrii pentru o asemenea formație nu presupui ca toate coordonatele dramaturgiei să aibă în vedere — în primul rînd — valoarea muzicală corală a ansamblului și pe al doilea plan să apară celelalte elemente. (Recitare, banda magnetică cu prelucrările specifice, etc.). Poate mă înșel, fascinat de incomparabila tehnică vocală, de posibilitățile expresive ale acestei formații, sau... sînt influențat de lucrările scrise pentru ei de alți colegi. Poate!? Îmi exprim dorința să reascult lucrarea, ca de altfel toate compozițiile ascultate în această seară.

În același timp vreau să subliniez exemplul corului „Madrigal", a modului său de colaborare cu compozitorii români (care au scris pînă la ora aceasta nenumărate și valoroase lucrări) și, ca element determinant, pregătirea minuțioasă și perfecțiunea cu care interpretează compozițiile ce îi sînt dedicate.

DUMITRU BUGHICI

Tony Aubin la Filarmonică

În luna martie, l-am avut ca oaspete pe dirijorul și compozitorul francez Tony Aubin. Venea pentru a doua oară în mijlocul nostru.

Personalitate deosebit de activă în viața muzicală pariziană, Tony Aubin s-a afirmat în compoziție încă din 1930 cînd a obținut „Marele Premiu al Romei". Elev al lui Paul Dukas, el este socotit, ca și Germaine Tailleferre, Marcel Delannoy, Georges Dandelot, Georges Migot ș.a. printre compozitorii care s-au raliat grupului „Jeune France" fondat în 1936 de Yves Baudrier, Olivier Messiaen, André Jolivet și Daniel-Lesur; grup care, ca o reacție împotriva tendințelor abstracționiste, și-a afirmat voința de a umaniza muzica.

Ca și Honegger, Milhaud, Loucheur, Sauguet, Capdevielle, Tony Aubin a urmărit să supună materialul muzical unor exigențe formale stricte, pe baza scrierii tonale. El conciliază expresia lirică cu construcțiile vaste, simfonice. Eleganța scriiturii sale și o oarecare subtilitate armonică îl apropie de Fauré și Ravel. Cele două simfonii pe care le-a scris reprezintă îngemănarea unui lirism pătruns de noblețe cu o sobrietate de-a-dreptul clasică. Din *Simfonia a II-a*, compozitorul ne-a oferit în primă audiție doar *Aria* (*Adagietto*) și *Finalul* (*Allegro vivace*).

Aria a apărut ca o cantilenă lirică, expusă mai întîi de oboi, reluată apoi de flaut și de piccolo și desfășurată sinuos. Ea plutea, se dezvolta lent, pe un *tutti* ce-i făcea ca o pînză de fond molcomă, dînd impresia unei melopee cu caracter neoclasic.

Allegro-ul final, vioi, mișcat, însuflețit, respiră acel spirit franțuzesc cu unele îndrăzneli de scriitură — moderate de altfel — pline de farmec și interes. Aici, anumite elemente de culoare intervin cu

vivacitate pe fundalul unei figuri ritmice care persistă cu insistență ; un *ostinato* obsedant care însă nu deranjează. O muzică, în linii mari, tradițională.

Prezentată de autorul ei cu claritate și sobrietate s-a ascultat cu plăcere. De altfel, Tony Aubin este un dirijor care mizează numai pe buna prezentare a muzicii ; un dirijor de fond și nu de exteriorizări, demn de cele mai bune aprecieri. Ca președinte activ al Asociației pariziene „Prietenii lui George Enescu" a avut o atenție delicată față de noi, dirijînd cu multă pondere și cu o grijă în care am deslușit sincera afecțiune față de arta marelui nostru compozitor, *Suita a doua pentru orchestră*. Am reținut tempoul foarte lent imprimat *Sarabandei*, gravitatea *Menuetului*, seninătatea *Ariei* și vigoarea cu care a condus *Bourée*.

Momente de fină artă vocală ne-a oferit Emilia Petrescu care a cîntat două arii de concert pentru soprană și orchestră de Mozart. În recitativul *A Berenice e Volgeso* și Aria *Solnascente*, interpreta a redat cu o bogată expresie caracterul muzicii ; o muzică frămîntată de tumult interior, deși scrisă la 13 ani ! Cadența de bravură cu vocalizele sale, a fost cîntată cu o rară măiestrie. În *„Misera dove son"* și *„Ah, non son io che parlo"* pe un text sumbru din *Ezio* de Metastasio, lucrare de maturitate pentru Mozart (scrisă la 25 de ani) Emilia Petrescu a cîntat cu un dramatism convingător, cu strălucire și înfocare.

Tony Aubin care a acompaniat-o cu mult tact și discreție, a fost impresionat de însușirile vocale ale solistei, rechemînd-o personal de mai multe ori cu aplauze sincere și entuziaste.

Încheierea concertului a fost făcută cu o scînteietoare prezentare a poemului *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, profesorul de odinioară al actualului maestru. Concertul s-a înscris ca o frumoasă realizare artistică.

Ernst Märzendorfer-Ștefan Gheorghiu

Obișnuitul concert simfonic al Filarmonicii „George Enescu" s-a aflat la finele lunii martie sub bagheta dirijorului austriac Ernst Märzendorfer, o personalitate muzicală de notorietate mondială. Format pe vremuri la excelenta școală a reputatului Clemens Krauss, Märzendorfer a fost, pe rînd, director al *Operei populare* și al orchestrei *„Mozarteum"* din Salzburg, apoi șef de orchestră la Opera din Berlinul Occidental. A dirijat și dirijează, totodată, spectacole la Opera din Viena. A condus, de asemenea, concerte simfonice în unele importante centre muzicale și la o seamă de Festivaluri internaționale. Ionel Perlea l-a apreciat în mod deosebit. Măsura însușirilor sale ne-a oferit-o, din capul locului, conducînd uvertura la *Nunta lui Figaro* de Mozart : cu o precizie de ceasornic, cu multă vitalitate și cu un deosebit nerv. Orchestra a sunat, la început, ca un murmur, pentru ca să ajungă la un viguros și dominator *crescendo*. Sonoritățile au apărut foarte distincte, și într-un ritm neobosit, în ciuda acelui *Presto* în care a fost desfășurată *uvertura* și care, fără a cuprinde teme din operă, sugerează atît de bine așa zisa „nebunatecă zi" (la folle journée).

Concertul pentru vioară și orchestră Nr. 2 în re major de Mozart l-a avut ca solist pe Ștefan Gheorghiu. Este o lucrare de tinerețe — dacă se poate vorbi astfel despre Mozart care a trăit atît de puțin — scrisă la nouăsprezece ani. Invențiunea melodică e abundentă și virtuozitatea îmbracă forme grațioase, plăcute, resimțindu-se de o anumită influență franceză. Solistul a cîntat cu un lirism senin și un ton de mare finețe în stilul mozartian reclamat de lucrare. Sînt de relevat gingășia și discreția cu care a fost acompaniat. Cînd însă nu s-a aflat în joc decît orchestra, dirijorul a realizat contraste dinamice expresive și sonorități mult mai bogate, cu exemple de acompaniament orchestral eficace, care a ținut permanent seama de solist.

Întreaga parte a II-a a programului a fost împlinită de *Simfonia a IX-a de Bruckner*. De mai multă vreme, monumentalele lucrări ale compozitorului austriac sînt aduse cu consecvență în concertele simfonice. Un referendum, ținut la Viena, l-a desemnat pe Bruckner ca ocupînd primul loc ca frecvență a execuției muzicii sale.

Întreaga creație a lui Bruckner reprezintă triumful acordului perfect. Vrem să spunem, al muzicii diatonice. Totuși în cazul simfoniei a IX-a sînt de întîlnit și îndrăzneli armonice ; îndrăzneli, mai ales pentru vremea cînd a scris-o.

Dirijorul a condus totul fără partitură, cu o energie și un discernămînt artistic demne de cele mai elogioase aprecieri. A imprimat un caracter solemn și misterios primei părți care are rezonanțe certe de muzică wagneriană. Acestea sînt de întîlnit, de altfel, și în restul lucrării. Orchestra a sunat cu o putere împinsă uneori la maximum, întretăiată de tăceri, scurte pauze generale, care majorau efectul sonor.

Partea mijlocie, *Scherzo*, nu este chiar o glumă, cum s-ar crede după titlu. Dirijorul i-a imprimat un caracter motoric, ca o trepidație, obsedantă, fantastică. Unii comentatori au socotit acest *Scherzo* un adevărat „dans al morților".

Ultima parte care poartă în subtitlu, după indicația compozitorului *„Adio vieții"*, este un *Adagio* liric și grav. Pasajele în stil de *coral* și anumite ecouri ale cromatismului wagnerian din *Tristan* au fost redate de dirijor cu o adîncă pătrundere a substanței lor muzicale, a semnificației lor, de fond, înțelegînd prin aceasta drama interioară a compozitorului care a scris la simfonie pînă în clipa morții, fără a o putea sfîrși... Este o lucrare grandioasă care nu ne înlătură însă rezerva noastră privind repetarea obsesivă a anumitor teme, cu deosebire în *Scherzo*.

Ernst Märzendorfer, dirijor dinamic, riguros, de o mare competență și cu largi posibilități de a-și comunica orchestrei și publicului intențiile-i de expresie, este așteptat oricînd, cu mult interes, să revină în mijlocul nostru.

Mihai Brediceanu-Valentin Gheorghiu

Programele de concert oglindesc, într-o măsură, și personalitatea, preferințele dirijorilor ; într-o oarecare măsură, întrucît dirijorii nu le întocmesc în exclusivitate. Mihai Brediceanu se distinge între altele prin faptul că nu încarcă programele peste capacitatea de rezistență a orchestranților și de... ingurgitare a ascultătorilor. Un exemplu l-a constituit și concertul în care a prezentat, în chip unic, *Simfonia a VI-a* de Mahler. Este adevărat, aceasta acoperă un program întreg. Dar preferăm asemenea situații.

De data aceasta a prezentat trei lucrări. După părerea noastră este programarea cea mai convenabilă. Ca piesă românească : *Concertul pentru orchestră de coarde*, de Ion Dumitrescu.

Este ridicarea, cum se știe, a *Cvartetului* său, „al păcii" la potențele expresive de colorit, intensitate sonoră etc. ale orchestrei simfonice de coarde. Lucrarea cucerește fără rezerve, prin vigoarea sa am spune „oltenească" : directă, virilă, luminoasă și de o bogată inspirație de esență populară — totul fiind arhitecturat, apoi întrețesut cu o mare măiestrie, într-o perfectă unitate stilistică.

Orchestra a atacat prima mișcare *Allegro con brio* într-un tempo ceva mai rar. Dar Mihai Brediceanu i-a imprimat treptat tempo-ul cuvenit, făcînd ca mișcarea să intre pe făgașul energiei și vitalității ce o caracterizează.

Orchestra a cîntat apoi cu pasionată aplicativitate *Andante soave* (partea a doua) a cărei cantilenă lirică evocă nostalgicele doine de pe plaiurile noastre. Am reținut doar unele fugare clipe de melancolie ; ele nici nu s-ar fi ținut, de altfel, cu temperamentul stenic și optimist al compozitorului.

Partea a treia, Allegro scherzando, prezentat în nota sa caracteristică, de robustețe rustică, ne-a dus cu gîndul la unele viguroase și antrenante jocuri populare românești. Relevăm ritmica impară, atît de expresivă, pe care orchestra a păstrat-o cu toată rigoarea ; și în *Rondo*-ul final s-a făcut simțită din plin această ritmică nepereche (în 4 și 3 timpi) specific populară. Vivacitatea dansului românesc, calitatea sonorității orchestrei și a elanului cu care s-a cîntat, au făcut ca acest Concert să se bucure o dată mai mult de primirea caldă și entuziastă a publicului.

Așteptăm oricînd prezența în sălile de concert a acestei piese simfonice autentic românești, intrată temeinic în tezaurul nostru cultural-artistic.

Tot în partea I a programului : *Rapsodia pe o temă de Paganini* de Rachmaninov, interpretată solistic de Valentin Gheorghiu.

Rare sînt lucrările care să înmănuncheze atît de atrăgător și armonios, melodismul și lirismul de calitate, desfășurările dramatice de profunzime și virtuozitatea de înaltă ținută artistică. *Rapsodia* lui Rachmaninov face parte dintre acestea, convenind de minune interpretului. Temperament îndeosebi liric și dispunînd de o tehnică pianistică de cea mai rafinată factură, Valentin Gheorghiu a purtat departe, cu deplin succes, această lucrare a cărei interpretare am prețuit-o în chip superlativ totdeauna.

Solistul a cîntat cu volubilitatea și distincția ce-l caracterizează primul grup de variații pe care le-a înfățișat scînteietor, cu mult spirit. A apărut concentrat și grav în cîntecul gregorian *Dies Irae* cînd a comunicat variațiilor ponderea gîndirii sale adînci, de data aceasta, dramatice, uneori tulburător de apăsătoare și a conferit finalului un brio neasemuit care i-a atras ovații puternice și călduroase. Dirijorul Brediceanu, acompaniator excelent a urmărit cu îndoită atenție lucrarea, cu intervenții precise și pline de tact. Orchestra a cîntat organizat făcînd un frumos cortegiu sonor solistului, în ciuda unor nuanțe de ordin dinamic care au apărut, pe alocuri, prea puternice.

La repetatele solicitări, Valentin Gheorghiu a oferit în supliment celebra piesă *Visare* de Schumann, cîntată cu un sentiment gingaș, în care reveria și nostalgia au avut primatul.

Mihai Brediceanu are arta de a-și comunica explicit, cu promptitudine și vigoare, intențiile interpretative, atît orchestrei cît și publicului. Gestica sa bine diferențiată, în raport cu exigențele partiturii, este totdeauna „la subiect". Dirijorul dispune, în chip fericit, de capacitatea de a-și întrebuința separat, brațele — ceea ce este și eficace și estetic.

A dat, în încheiere, *Simfoniei a IV-a* de Brahms o interpretare pe care o socotim, în linii mari, de un romantism dramatic ; a relevat însă și momentele de bucurie robustă din *Scherzo* și a dinamizat cu succes variațiile *Passacagliei* finale.

A fost o frumoasă seară a Filarmonicii care a cîntat cu suflet și cu seriozitate, participînd eficient la actul interpretării lucrărilor menționate.

Ilinca Dumitrescu-Zdeneck Kosler

Centrul de greutate al Concertului simfonic care a avut loc către finele lunii martie, la Filarmonică, l-a constituit prezența pianistei Ilinca Dumitrescu care, sub conducerea dirijorului cehoslovac Zdenek Kosler, a interpretat *Concertul No. 3. în do minor* de Beethoven.

Asupra evoluției tinerei interprete se cuvine să ne oprim. Înzestrată cu un talent nativ remarcabil și trăind într-o ambianță familială de artiști, ea a început din copilărie să cînte la pian, studiind mai întîi cu profesoara Iolanda Zaharia. A urmat apoi liceul de muzică (prof. Maria Șova) perfecționîndu-se, totodată, sub îndrumarea pianistelor Lidia Cristian și Cella Delavrancea. Nu avea nici 12 ani cînd a obținut Premiul I la Concursul republican al Școlilor și Institutelor de artă iar trei ani mai tîrziu a apărut ca solistă a Orchestrei Radioteleviziunii în *Concertul în la major pentu pian și orchestră* de Mozart. A apărut apoi ca solistă, la Ateneu în *Concertul în la minor* de Schumann și *Concertul în do minor* de Beethoven, cîntate cu orchestra Simfonică a Filarmonicii și, respectiv, cu orchestra „Acade-

mica" după care a întreprins în 1970 un turneu în Iugoslavia.

Toate aceste manifestări au fost încununate de cele mai frumoase succese și aprecieri.

În prezent, este studentă a Conservatorului din Moscova în clasa reputatului profesor Stanislav Neuhaus.

Care sînt însușirile care o împodobesc pe tînăra interpretă ? Ilinca Dumitrescu a manifestat de timpuriu o lăuntrică propulsiune către potențarea talentului său printr-o severă muncă artistică. Ea a studiat și studiază necontenit cu o metodă și perseverență demne de invidiat.

Temperament avîntat, cu mari resurse emoționale, s-a păstrat totdeauna în limitele celui mai bun gust în ceea ce privește interpretarea, care se sprijină pe o pianistică foarte cizelată.

Toate realizările sale poartă amprenta seriozității, a unei indiscutabile exigențe artistice.

A interpretat *Concertul* de Beethoven în chip clasic, cu păstrarea celor mai potriviți timpi, și în stilul cerut. A atacat prima mișcare *Allegro con brio* cu siguranță și forță, imprimînd primei teme caracterul eroic și dominator propriu acesteia. Solista a vădit o categorică energie în expunerea temei, după cum în pasajele succedente a avut suplețea și gingășia reclamate de tema secundară, feminină. Sunetul pianistei este de o calitate minunată și bogat nuanțat. La rigoare, arpegiile erau redate martelat așa cum se cerea și foarte distinct, notele bine marcate. Am apreciat trilul său egal precum și chipul subtil în care îl scade. Cadența a fost prezentată, dincolo de elementele de bravură susținute cu o tehnică desăvîrșită, cu reliefarea puternică a conținutului ei emoțional, la Beethoven, puternic.

Partea a doua *Largo*, în care pianul debutează solo a învederat capacitatea tinerei interprete de a se interioriza profund. A fost cîntată în acel spirit poetic și visător în care a conceput-o Beethoven, cu emoție și reculegere. Maturitatea de concepție a solistei ne-a impresionat.

În *Final*, *Ilinca* Dumitrescu a expus cunoscuta melodie, cu rezonanțe de joc popular, în chip sprințar, cu vervă și vivacitate. Aici am apreciat nu numai vitalitatea și energia interpretei dar și unele aspecte ale tehnicii sale, îndeosebi acel minunat perlaj. Perorației finale i-a comunicat multă strălucire.

Acompaniamentul orchestrei a fost realizat judicios, discret și eficace, sub bagheta îndrumătoare a dirijorului Kosler.

La multiplele solicitări, Ilinca Dumitrescu a oferit în supliment *Trei Preludii* de Scriabin de la a cărui naștere s-a împlinit anul acesta un secol. Ele au fost redate cu o sensibilă concentrare, cu reliefarea dramatismului lor frămîntat și cu acea nostalgie care le caracterizează.

Dirijorul Zdenek Kosler a apărut un muzician avizat și competent, studios și sobru. Și-a apropiat foarte bine *Rapsodia I-a* de Marțian Negrea căreia i-a pătruns caracterul puternic românesc, redîndu-l cu accentele viguroase potrivite și, cînd a fost cazul, cu exuberanță.

Încheierea concertului a fost făcută cu *Simfonia a VII-a* de Dvorak, lucrare de mari proporții, mai rar cîntată în raport cu cea *„Din lumea nouă"*. Zdenek Kosler a construit-o cu meșteșug, a făcut să se reverse în sală efluviile melodice, lirismul și dramatismul ca și energia și frumusețea unei muzici pe care o trăia din plin.

Filarmonica l-a secondat cu multă atenție și execuția simfoniei a fost cît se poate de îngrijită, dar trebuie să spunem că sonoritatea de ansamblu a apărut deseori, la reiteratele solicitări ale dirijorului, prea puternică.

J. — V. PANDELESCU

Concert Debussy, dirijat de Emil Simon la Radiotelevizlune

Consecventă în păstrarea formulei de program alcătuit din lucrările unui singur compozitor, Orchestra Radioteleviziunii ne-a oferit, după cîteva seri Beethoven, Bruckner, Mozart, un festival de muzică impresionistă, cuprinzînd cîteva celebre partituri debussyste. La pupitrul Radioteleviziunii, dirijorul Emil Simon și-a afirmat încă o dată afinitățile temperamentale pentru muzica franceză, de la începutul secolului. Ce-i caracterizează interpretările ? În primul rînd o sensibilitate a imaginii sonore, concepută pe principiul unei plastici a expresiei cu contururi evidente, nu însă în detrimentul climatului poetic. Știind cît poate tensiona fraza muzicală, pentru a nu-i depăși acel specific de impresie subiectivă, Emil Simon solicită însă intens orchestra. Nu concepe muzica lui Debussy ca pe o desfășurare efeminată de nuanțe topite în penumbră, ci îi subliniază melodica, îi valorifică diversitatea pulsației ritmice. Într-un cuvînt, trecînd peste maniera rutinieră, impune o versiune în care primatul aparține logicii muzicale. Să recunoaștem, cîștigă prin aceasta o redare sobră ca stil, modernă ca atitudine, pledînd pentru contemporaneizarea unui compozitor din păcate prea devreme așezat într-un compartiment tradițional. Am urmărit cu interes diferențierea nuanțată a *Imaginilor*, Emil Simon încercînd să stabilească un echilibru între cele trei secvențe, totuși inegale finalmente ca valoare. Rafinată, redarea muzicii baletului *Jeux*, a afirmat încă o dată că această excelentă partitură este în primul rînd muzică de concert, refuzînd banalitatea unui program literar oarecare. Neîndoios însă, cu *Trei schițe simfonice*, *Marea*, Emil Simon a obținut culminația programului său, prin finețea detaliului și alura pictural dinamică a ansamblului. Condițiile de calitate ale întregului program relevă o bună colaborare cu orchestra, ceea ce Emil Simon a obținut prin repetiții bine conduse și, mai ales, prin concentrarea interioară comunicată muzicienilor, în concert. Astăzi un artist a cărui valoare îl impune printre cei mai înzestrați șefi de orchestră, Emil Simon poate să-și îngăduie programe oricît de dificile, așa cum a fost și această seară Debussy. Rezultatul, nu ne îndoim, va fi întotdeauna la nivelul evenimentului.

GR. C.

Muzică franceză preclasică la Filarmonică

Filarmonica „George Enescu" a introdus în stagiunea curentă o anumită sistematizare în programele sale, cu deosebire în domeniul cameral, prin prezentarea unor cicluri întregi de muzică din epoca Renașterii și a Barocului (muzică engleză, germană, franceză etc.) Concertele susținute de interpreți de seamă și sprijinite de explicații în programele de sală, s-au bucurat adesea de o largă audiență — ceea ce dovedește interesul deșteptat în rîndurile ascultătorilor.

Desigur, nu se putea urmări un fir strict cronologic, din motive practice, de prezență scenică, mai ales că unele piese au fost corale. Dar în linii mari, a fost înfățișată succint, prin unii compozitori valoroși, muzica veacurilor XV—XVII.

Am urmărit două sonate pentru trio de coarde și continuo, de François Couperin, avînd indicații despre caracterul psihologic al mișcărilor : cu „gravitate", „cu veselie", „cu lejeritate" etc. Ele au fost interpretate cu o bogată expresie de Ștefan Gheorghiu (ton fin, ținută violonistică elegantă), Varujan Cozighian (căldură și profunzime, intonație foarte justă), Alfons Capitanovici (gravitate, sunet catifelat), Horst Gehan (precizie și distincție).

Aceeași formație (mai puțin Varujan Cozighian) a interpretat și *Concertul no. 2 în Sol major* de J. Ph. Rameau ; o muzică de bogată culoare. Cele trei voci cu roluri egale au redat luminos scriitura polifonică, plăcută, clară, foarte aerată. Am apreciat îndeosebi fermitatea cu care a fost susținut ritmul vechiului dans francez *Branle* (de Couperin).

Marii claveciniști Couperin, Rameau apoi Dandrieu precum și Claude Le Jeune cu verva sa plină de fantezie, au fost interpretați de Horst Gehan în chip sensibil și cu bogate nuanțe la clavecin ori la orgă — toate lucrări în primă audiție.

Am savurat *La musette* de Clérambault, unul din creatorii cantatei franceze, cînd Emilia Petrescu, care se instalează cu ușurință în toate stilurile, a cîntat cu dezinvoltură, a vocalizat cu virtuozitate. Mica orchestră acompaniatoare a redat în chip sugestiv dansul pastoral și acea pedală a basului caracteristică.

Apoi formația vocală *Pro musica* condusă de Horst Gehan a cîntat coruri *a Cappella* și cu acompaniament instrumental, muzică preclasică franceză, plină de pitoresc, de Janequin (*Ce moys de maysi Si s'ay esté votre amy).*

Nu a lipsit o *Arietă* de Lully, *De pe o colină* de Claude Le Jeune și *Ghirlanda* de Rameau, interpretate de Emilia Petrescu, cu acea suavă simplitate care o prinde atît de bine ; era cea mai potrivită pentru aceste piese de epocă.

O *Introducere și un Cor* din opera *Ghicitorul satului* de Jean Jacques Rousseau ne-a introdus în creația de operă a marelui scriitor francez și, la ocazie, muzician autodidact. O muzică melodioasă prin excelență, cu desfășurări clare, totul scris la modul diatonic și care la vremea sa a făcut 60 spectacole — ceea ce nu era puțin lucru.

A fost o seară de mare succes. **J.-V.**

Muzică cehă contemporană

Luni 3 aprilie, la Sala Mică a Palatului, Filarmonica „G. Enescu" a prezentat iubitorilor de muzică de cameră un inspirat concert de muzică cehă contemporană.

Alcătuit pentru a reprezenta sensuri, stiluri diverse și în același timp semnificative, programul a prilejuit un contact substanțial și de valoare cu muzica cehă, sugerînd o activitate de ansamblu în domeniul muzicii de cameră, de un indiscutabil interes.

Au putut fi ascultați în ordine :

Ian Tausinger (n. 1921) *Canto di speranza*-pian, vioară, violă, violoncel (1969), singura lucrare din program care a mai fost interpretată în București cu doi ani în urmă și care se dovedește la reascultare la fel de prezentă, bine echilibrată. Se realizează o muzică fluentă, sugestivă, cu secțiuni distinct personalizate și ingenios colorate timbral.

Karel Reiner (n. 1910) *Trio pentru flaut, clarinet bas și percuție* (1964), un ansamblu puțin uzitat, mînuit în diverse ipostaze expresive cu un evident simț al culorii, cu o ritmică de surprize și cu o senzație de mereu proaspăt, prin trecerea fără reveniri de la gong, prin combinații de tobă mică-bongosuri, pînă la trianglu și piatti suspendat.

Josef Matei (n. 1928) *Cvartet de coarde nr. 2* (1967), în două mișcări de contrast, prima pe spații sonore largi, cea de a doua tonic-motorică, cu inserțiuni din atmosfera primei părți, pe mediană și în final. Ansamblul sugerează prin sonorități că această muzică, de calitate, vine din țara lui Dvořak și Smetana.

Alois Haba (n. 1893) *Toccata Quasi una fantasia* (1931). Compozitor de prestigiu, căutător pasionat și recunoscut, Alois Haba realizează o piesă fascinantă, solicitînd amplu toate resursele pianului. Concepută pe două blocuri de evenimente alternante, care asigură posibilitatea unor contraste ce tensionează întreaga desfășurare a evenimentului sonor, lucrarea se distinge și prin parametrii muzicali în care se înscrie, raportați la anul realizării.

Vaclav Kucera (n. 1929) *Hic sunt Homines*-pian, vioară, violă, violoncel, (1965), o echilibrată formă în cinci părți, alternînd consecutiv mișcări pe spații largi, introspective, cu mișcări de nerv și humor. Mereu proaspăt în cele două clase amintite, prin varierea ordinii de importanță în ansamblul instrumental, prin modurile de emisie a sunetului și prin culoare de mixaj ; pe întreg se disting secvențe-ostinato, cu același sens expresiv, ce converg spre un final de elevată confesiune.

La realizarea concertului și-au dat concursul formații și muzicieni români de prestigiu ; ansamblul „Musica Nova" (*Canto di speranza* și *Hic sunt homines)* — prezență în spiritul reputației recunoscute — care ne face să-i reproșăm contactul prea rar cu publicul ; cvartetul „Pro Arte" *(Cvartet de coarde nr. 2),* fidel sensului emoțional din textul muzical propus, Pall Deneș-flaut, Florian Popa-clarinet bas, Florin Diaconescu-percuție, formație omogenă, parcurgînd cu dezinvoltură și înțelegere o

muzică nu lipsită de dificile probleme tehnice şi Alexandrina Zorleanu, muziciană cu un joc pianistic complet, care-i permite să transforme fiecare prezenţă într-o incontestabilă reuşită.

O tematică unitară, dublată de lucrări muzicale care prin calitate şi diversitate au susţinut scopul propus, au condus către un concert ce se poate nota ca un succes al stagiunii Filarmonicii.

LIVIU DANDARA

Victor Tretiakov

La nici douăzeci şi şase de ani, violonistul sovietic Viktor Tretiakov este un artist de matură şi serioasă concepţie interpretativă şi un virtuoz în sensul cel mai bun al cuvîntului. Titular al Premiului I, la cel de al treilea Concurs internaţional „Ceaikovski", din 1965, Victor Tretiakov a întreprins, de atunci, multe turnee în Europa cîştigîndu-şi, pretutindeni, preţuirea.

Din capul locului, am apreciat chipul în care şi-a alcătuit programul : două piese clasice, de rezistenţă, în partea întîi şi bucăţi de exigentă virtuozitate, totodată de afirmată bogăţie melodică, în partea a doua.

A prezentat *Sonata a 3-a pentru vioară şi pian în Mi bemol major op. 12* de Beethoven în stilul cuvenit, desfăşurînd primul *Allegro* cu vigoare, frazînd cu fermitate, imprimîndu-i uneori un caracter de luptă şi zbucium. *Adagio* a fost redat cu un sentiment poetic sobru iar Finalul cu o dinamică vie, cu mult elan.

Sonata în re minor op. 108 de Brahms este poate cea mai populară dintre sonatele pentru vioară şi pian, ale compozitorului. Interpreţii, în general, o preferă, căci oferă mai multe posibilităţi de afirmare a virtuozităţii, a strălucirii. (Un violonist întrebat de ce nu le executa şi pe celelalte în public a răspuns dispreţuitor : „scriitura pentru vioară este mereu, în prima poziţie"...) Tretiakov a expus cu înfrigurare acea primă idee, atît de cantabilă, din *Allegro* iniţial şi a creat, cu uşurinţă, acele *demi-teintes* specific brahmsiene. *Adagio* a fost tratat ca un cîntec profund şi visător de dragoste ; a cîntat cu farmec *Scherzo* şi a redat *Presto* final — în ciuda indicaţiei *agitato* — foarte ordonat, bine gîndit şi cu multă vigoare.

Colaborarea cu excelentul pianist Mihai Erohin, care a cîntat cu intuiţia sensurilor juste ale muzicii interpretate, a fost fertilă şi exemplară, deşi sonoritatea pianului (descoperit) a fost uneori excesivă. Audiţia celor zece *Preludii* de *Şostacovici*, în transcrierea competentă a lui Ţiganov a fost foarte plăcută. Piesele au apărut originale, pline de neprevăzut, picante şi spirituale, exprimînd bine pe compozitor.

A fost tălmăcit apoi *Poemul* de Chausson. Stilul interpretativ pe care noi îl cunoaştem de la Enescu — Thibaud—Menuhin a fost păstrat pe de-a-ntregul. Tretiakov a găsit dincolo de accentele robuste, virile, severe chiar, care definesc arta sa interpretativă, liniştea, visarea şi acea notă nostalgică proprii acestei fermecătoare piese de concert.

În sfîrşit *Tzigane* de Ravel, de o execuţie atît de dificilă, ne-a demonstrat — dacă mai era nevoie — virtuozitatea interpretului. Am apreciat, dincolo de elementele de bravură muzicală (ornamentaţii şi modulaţii îndrăzneţe, triluri de secundă minoră şi de cvartă, sunete *spiccato* dar şi legături savante între trăsături mai lung ţinute şi *pizzicatti* etc.), atenţia dată evidenţierii elementelor melodioase, cu rezonanţele lor din cunoscutele *Melodii lăutăreşti* de Sarasate. Pianistul Erohin a apărut absolut la nivelul lui Tretiakov, despre care nu ne sfiim să spunem că va ajunge, curînd, unul dintre cei mai de marcă violonişti contemporani.

J.-V.

Integrala sonatelor pentru vioară de Händel

Pornită pe calea organizării unor cicluri care să prezinte în mod exhaustiv creaţia unui compozitor într-un anumit gen, redacţia camerală a Filarmonicii „George Enescu" realizează o operă deosebit de utilă pe plan didactic-educativ, dar totodată oferă satisfacţii artistice foarte apreciate de publicul larg, care-şi manifestă adeziunea printr-o participare susţinută. Dovadă — între altele — a fost recitalul violonistului Avy Abramovici, programat într-o seară de sfîrşit de martie, „la concurenţă" cu alte patru concerte simfonice, camerale sau corale, dar care totuşi a atras un numeros public la sala mică a Palatului. Fără a minimaliza prin nimic forţa de atracţie exercitată de însuşi solistul anunţat, ale cărui succese anterioare constituiau o recomandare indiscutabilă, trebuie să recunoaştem că asistenţa a fost mai cu seamă tentată de programul recitalului : integrala sonatelor de vioară ale lui Georg-Friedrich Händel.

Nu este aci cazul să insistăm asupra importanţei acestor lucrări pentru evoluţia sonatei în genere şi a literaturii viorii în special. Ar fi însă util de amintit că toate cele 6 sonate de vioară de Händel fac parte din acelaşi opus 1, intitulat în original *„15 Sonatas or Solos for a german Flute, Hoboy or Violin, with a thorough bass for the Harpsichord or Bass Violin"* (15 sonate sau solo-uri pentru flaut german, oboi sau vioară, cu bas continuu pentru clavecin sau vioară bas) şi publicat la Londra între anii 1732 şi 1740. În ciuda libertăţii pe care Händel o lasă în titlu cu privire la alegerea instrumentului solist, fiecare din cele 15 sonate are o destinaţie precisă, fixată de autor ; astfel, sonatele nr. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9 şi 11 sînt concepute pentru flaut, sonata nr. 6 pentru oboi, iar sonatele nr. 3, 10, 12, 13, 14 şi 15 pentru vioară. Prezentîndu-se deci aceste

6 sonate, se realizează integrala sonatelor händeliene pentru vioară, deşi — potrivit esteticii oarecum abstracte a epocii şi poate chiar datorită dorinţei editorului de atunci de a vinde cît mai multe exemplare ale lucrării — s-ar părea că şi celelalte 9 sonate pot fi interpretate la vioară.

Fapt este, în orice caz, că cele 6 sonate sînt creaţii măiestrite, deosebit de fluente pe plan muzical, atractive din punct de vedere melodic şi clar conturate stilistic. Ele se structurează de regulă în patru părţi, după formula *Adagio — Allegro — Adagio — Allegro,* cu părţile lente foarte concise. Pe alocuri se întrevăd reminiscenţe din cantatele italiene sau din operele händeliene. Pe parcursul timpului, aceste sonate au ajuns să se bucure de o largă popularitate, unele dintre ele (nr. 3, 13, 14 şi 15 în special) fiind deseori programate în recitalurile marilor virtuozi ai viorii.

Ascultate la rînd, cele 6 sonate îşi dezvăluie cu prisosinţă calităţile atît de pregnant caracterizate de Romain Rolland, care vede în ele „creaţii dintre cele mai pure ale lui Händel", relevînd „frumoasele lor linii italiene, sensibilitatea lor delicată, simplitatea lor aristocratică, capacitatea lor de a înviora spiritul şi inima".

Toate aceste calităţi au fost puse în valoare cu simţ stilistic sigur de către Avy Abramovici, deşi interpretarea sonatelor händeliene nu se poate bizui pe o tradiţie istorică veritabilă, rămînînd în funcţie de noţiunea atît de personală a „gustului". Cîntul solistului este net, precis, sonoritatea caldă, *Allegro*-urile sînt realizate într-un tempo rapid, fără acea pulsaţie pur mecanică, în care decad interpretările mediocre, în timp ce părţile lente îşi dezvăluie din plin noblefea inspiraţiei melodice ; în ansamblu, Avy Abramovici a ştiut să regăsească şi să echilibreze influenţa italiană, atît de puternic exercitată asupra sonatelor lui Händel. Să mai adăugăm că întregul ciclu a fost susţinut de solist fără partitură, o dovadă în plus a seriozităţii cu care a pregătit acest pretenţios program de recital.

Acompaniamentul a aparţinut, conform indicaţiilor partiturii originale, unui bas continuu, asigurat de Ecaterina Botar la clavecin şi Ilse Herbert la viola da gamba, ambele membre ale cvartetului clujean de muzică veche „Collegium musicum academicum" şi ca atare specializate în acest gen de muzică, pe care-l practică cu o deplină dezinvoltură. Nu încape îndoială că clavecinul subliniază mai îndeaproape intimitatea acestor sonate, făcînd să răsune cu mai multă delicateţe ceea ce ar putea deveni — la orice alt instrument cu tastatură — o materializare greoaie a unei linii contrapunctice abia schiţate sau a unui jalon armonic. Vivacitatea de răspuns a clavecinului, sonoritatea sa precisă, rapid evaporată, asigură discursului muzical händelian o cursivitate captivantă... însă cu o condiţie : ca sunetele sale să fie clar perceptibile de către public, ajungînd într-un raport echilibrat cu cele ale viorii soliste. Din păcate, lucrurile nu stau însă tocmai astfel în condiţiile unei încăpătoare săli de concert moderne, în care clavecinul se aude — dincolo de rîndul al cincilea de fotolii — ca un vag şi indistinct zăngănit metalic, în timp ce vioara îşi deapănă somptuoasele sonorităţi ale coardelor în toată splendoarea lor. Alta este desigur situaţia în cazul unei înregistrări, la care amplasarea microfoanelor şi abilitatea maestrului de sunet, aşezat la butoanele de comandă ale pupitrului de mixaj, pot asigura un echilibru deplin al celor două instrumente. Dar în sala de concert ? N-ar fi, în cazul acesta, preferabil să recurgem totuşi la acompaniamentul pianului, mai apt să ţină piept sunetelor viorii soliste ? Discuţia rămîne deschisă, urmînd ca practica vieţii de concert să indice soluţia cea mai recomandabilă.

E. E.

Silvia Marcovici-Dan Grigore

Această seară de sonate a fost aşteptată cu legitimă curiozitate şi explicabil interes : era vorba de doi dintre cei mai înzestraţi instrumentişti ai noştri, care colaborau pentru prima oară şi — aparent— era destul de greu de imaginat cum aveau să se împace temperamentele lor artistice deosebite. Cu atît mai mare ne-a fost satisfacţia, să asistăm la un recital de sonate de o ţinută neobişnuit de înaltă şi în care respectarea textului muzical şi a exigenţelor stilistice s-a îmbinat cu contribuţia sufletească, plină de entuziasm tineresc, a ambilor interpreţi. S-a dovedit, odată mai mult, că în cazul talentelor autentice se găsesc totdeauna punţile nimerite pentru realizarea unei unităţi superioare, într-un spirit de echipă care — fără să şteargă caracteristicile individuale ale partenerilor — ţinteşte la realizarea unei sinteze, calitativ deosebite de sfera proprie de manifestare a fiecăruia dintre ei. Să ne explicăm. Silvia Marcovici este un temperament expansiv şi ardent, care, mai ales în momentul de faţă se înfăţişează cu sclipirea unei flăcări neostoite. Accentele sînt pronunţate, cîteodată bruşte, trăsătura de/arcuş vehementă, gestica trădează chiar o patimă oarecum „nărăvaşă", la limita exploziei. Dan Grigore, pe de altă parte, este mai reţinut în expresie, vitalitatea jocului său pianistic este mai filtrată, în sonorităţi riguros controlate. O oarecare estompare bine venită a impulsului nativ, care este şi la el deosebit de puternic, se face în folosul unui spirit *de cameră,* admirabil intuit. Grigore a găsit, se pare, calea cea justă între strălucirea contribuţiei personale pe deplin convingătoare şi adaptarea, maleabilă, la cerinţele unei colaborări de elevată etică artistică. Ni se pare, de aceea, că muzica de cameră va fi un domeniu în care el se va desfăşura plenar, cu punerea în valoare a celor mai bune dintre calităţile muzicalităţii sale. În orice caz, în colaborare cu Silvia Marcovici, talent atît de seducător şi plin, dar nelipsit de laturi impulsive, Dan Grigore a adus un echilibru matur, o înţelepciune binevenită, care sînt de apreciat. Cuplul de sonate nou creat a avut de aceea un farmec inimitabil, un cachet specific, care poate constitui chezăşia unor mari succese viitoare. Nu putem decît să salutăm, din toată inima, ideea şi realizarea acestei alăturări a unor talente atît de

bogate şi care se completează, de minune, unul pe celălalt. Am constatat aceasta mai cu seamă pe parcursul *Sonatei nr. 2* de Enescu, unde s-a cristalizat în adevăr imaginea ideală a contopirii dintre pian şi vioară, aşa cum a dorit-o marele nostru maestru : vioara a fost arzătoare şi nostalgică, înălţindu-şi cîntul cu o savoare melodică cuceritoare, în jurul căreia pianul a ţesut arabescuri fine, horbote şi dantele de armonii delicat nuanţate, dar nu mai puţin cu marcarea netă (— în final, îndeosebi —) a rădăcinilor populare, aparente, la Enescu, chiar în paginile presupus înrîurite de geniul francez al îndrumătorilor săi de la întîlnirea veacului trecut şi al acestuia.

Sonata nr. 4 în la minor de Beethoven şi Sonata *nr. 3 în re minor* de Brahms au format pilonii de echilibru clasic şi fierbere romantică ai unui recital care s-a înscris în amintirea noastră cu calificativul de *excepţional,* atît pentru momentele de intensă dăruire artistică oferite de excelenţii parteneri, cît şi pentru perspectivele neaşteptat de promiţătoare pe care le întrezărim, în viitor, în colaborarea lor acum întemiată.

ALFRED HOFFMAN

Mozart în interpretarea cvartetului filarmonicii din Cluj

În ciclul „Lucrări camerale de Mozart," iniţiat de Filarmonica „George Enescu", s-a manifestat *Cvartetul filarmonicii din Cluj,* alcătuit din Ştefan Ruha (vioara I), Vasile Horvath (vioara a II-a), Vasile Filip (violă) şi Iacob Dula (violoncel). Este de relevat în primul rînd faptul că Ştefan Ruha, virtuoz şi solist concertist valoros, a reuşit să-şi subordoneze remarcabilele sale însuşiri, exigenţelor unei asemenea formaţii. Într-adevăr, ceea ce a caracterizat, în linii mari, execuţia, a fost perfecta omogenitate sonoră şi sensul unitar al expresiei. Nimeni nu a căutat să se evidenţieze pe sine, dar toţi au scos în evidenţă arta compozitorului .

Programul a cuprins trei cvartete. Primul, în Sol major, scris la 26 ani, este şi cel dintîi din cele şase cvartete dedicate lui Haydn. Deşi Mozart şi-a luat ca model pe marele său profesor, cvartetul poartă o amprentă specifică atît în ceea ce priveşte forma cît şi conţinutul emoţional.

Allegro iniţial a fost redat foarte curgător, cu o vitalitate în care răzbătea acea bucurie de a trăi care l-a caracterizat pe compozitor. În *Menuet,* unele accente au apărut foarte puternice, ca nişte pulsaţii. Totul era însă în perfectă concordanţă cu notaţiile din partitură : indicaţiile dinamice erau *forte* şi *piano* de la o notă la alta — de unde acea impresie de *sforzando.*

În *Andante* s-a făcut remarcată cantabilitatea Cvartetului clujean, care a cîntat interiorizat, cu o nuanţă de tristeţe, îndeosebi în *Trio,* scris în tonalitate minoră. Finalul, *Allegro molto,* a fost prezentat foarte alert, în tempo-ul cerut iar ţesătura contrapunctică, cu distincţie.

Am urmărit apoi *Cvartetul în Si bemol major* (dedicat de asemenea lui Haydn) cunoscut şi sub numele de *„Cvartetul vînătoarei"* pentru asemănarea temei principale din *Allegro vivace assai* cu una din temele de vînătoare populare pe vremea lui Mozart. Desfăşurată cu energie, mişcarea a fost urmată şi aici, ca în cvartetul precedent, de un *Menuet.* Ştefan Ruha a expus dintru început tema cu o generoasă cantabilitate. A fost mai de grabă un cîntec liric decît o mişcare dansantă de menuet. În *Adagio* tonul a devenit chiar dramatic. Interpreţii au imprimat *Finalului* o mişcare prea repede. Indicaţia este *Allegro assai;* este adevărat. Totuşi, din cauza vitezei, uneori s-a trecut prea uşor peste unele note...

O frumoasă interpretare a dat formaţia clujeană *Cvartetului în Re major,* scris de Mozart cu doi ani înaintea morţii sale. A cîntat în *Allegro* cu o remarcabilă concentrare. Indicaţia *sotto voce,* în *Andante,* a fost bine respectată iar în *Menuet* am apreciat cantilena desfăşurată de violoncelistul Iacob Dula cu un ton catifelat şi cu o sensibilitate deosebită. Finalul, un adevărat *Rondo* a fost cîntat cu nerv şi suplete.

S-a făcut simţită de-a lungul interpretării celor trei cvartete, munca artistică serioasă care onorează pe cei patru membri ai cvartetului, acea lăudabilă conştiinţă profesională.

J.-V.

Flautul fermecat

Prezentînd opera *Flautul fermecat* de Mozart sub formă de concert, Radioteleviziunea a oferit publicului o avanpremieră — limitată desigur la latura strict muzicală — a spectacolului anunţat de Opera română pentru sfîrşitul stagiunii. Iniţiativa s-a dovedit deosebit de inspirată, deoarece s-a făcut astfel demonstraţia că posedăm forţele necesare pentru a asigura interpretarea corespunzătoare a acestei sinteze a creaţiei de operă mozartiene, în care se întreţes toate formele cunoscute de teatrul muzical pînă atunci, de la cîntecul de evidentă obîrşie populară, pînă la aria de ample dimensiuni, de la simplitatea recitativului *secco* pînă la complexitatea dramatică a unor scene de mari proporţii. În *Flautul fermecat* se găsesc deopotrivă influenţe ale operei *seria* (ariile de bravură ale Reginei nopţii) ca şi ale operei bufe (ariile lui Papageno), se amestecă elemente ale *Singspiel*-ului german cu cele ale marilor forme instrumentale născute în epoca preclasicismului ca *fuga* (în Uvertură) sau *coralul* (în scena Oamenilor în armuri din finalul operei). Reuniţi într-o unică lucrare, datorită geniului lui Mozart, toţi aceşti factori aparent eterogeni trebuiesc ordonaţi, aduşi la „acelaşi numitor" şi pe planul interpretării. Iată de ce mon-

tarea acestei opere, ca şi prezentarea ei sub formă de concert, constituie o sarcină deosebit de dificilă, legată de mari răspunderi artistice.

Cu atît mai demn de relevat este meritul dirijorului Ludovic Baci, care a dovedit odată mai mult spirit de iniţiativă şi simţ de discernămînt în alegerea „echipei" cu care a pornit la realizarea acestui proiect îndrăzneţ. Fără a anticipa asupra distribuţiei pe care Opera Română o va stabili la viitoarea ei premieră, Ludovic Baci a ştiut să-şi aleagă cîntăreţii în aşa fel, încît fiecare rol să-şi găsească interpretul adecvat, indiferent dacă el face sau nu parte în prezent din corpul de solişti ai primei noastre scene lirice. Astfel, pentru cuplul liric Tamino-Pamina, el a alăturat unui artist de experienţa şi muzicalitatea exemplară a tenorului Valentin Teodorian, o tînără cîntăreaţă ca soprana Horiana Brănişteanu, care-şi desfăşoară activitatea profesională în afara cadrului Operei, dar care a făcut faţă cu strălucire redutabilelor exigenţe stilistice şi de tehnică vocală ale rolului. Pentru a da glas celor două arii de o zdrobitoare dificultate ale Reginei nopţii, s-a făcut apel la soprana Silvia Voinea — înzestrată cu o oarecare practică scenică în roluri de pură coloratură — dar care a dovedit aci valenţe dramatice nebănuite, pe lîngă o siguranţă uimitoare în execuţia vocalizelor cu deosebit de incomode salturi intervalice. Excelent s-a achitat de sarcinile ce-i reveneau şi basul Pompei Hărăşteanu, interpretul rolului înţeleptului Sarastro, dovedind, prin frumuseţea timbrului, întinderea glasului şi amploarea sonorităţii vocale, că ar merita cu prisosinţă să fie inclus în rîndul soliştilor Operei. Aprecieri asemănătoare pot fi formulate şi la adresa basului Dan Muşetescu — prezent aci într-un dublu rol — care se afirmă cu tot mai multă autoritate în viaţa noastră muzicală. Baritonul Eduard Tumageanian a parcurs cu o deosebită corectitudine paginile rezervate rolului de pitorească naivitate al păsărarului Papageno ; ceea ce a lipsit în interpretarea sa a fost latura de umor, de senină veselie şi bună dispoziţie, fără de care personajul apare văduvit de una din trăsăturile sale esenţiale. Dintr-un anumit punct de vedere — acela al forţei de penetraţie a glasului — ne-a nemulţumit şi tînărul tenor Antonius Niculescu în rolul lui Monostatos, deşi vocea sa nu este lipsită de calitate. Ne-au încîntat în schimb cele două *trio*-uri feminine — unul alcătuit din Virginia Manu, Martha Kessler şi Aurelia Diaconu, celălalt din Georgeta Popa-Stoleru, Georgeta Dumitru şi Magdalena Petre — datorită acurateţii intonaţiei şi omogenităţii vocilor. În general, s-a simţit că întregul colectiv a depus o muncă susţinută, pentru a-şi însuşi în profunzime partitura mozartiană. Aprecierea este valabilă deopotrivă pentru corul şi orchestra de studio a Radioteleviziunii, care au urmărit cu multă atenţie indicaţiile dirijorale, aducînd o contribuţie activă la reuşita concertului. A fost un nou succes al lui Ludovic Baci, acest dirijor modest şi harnic, ale cărui realizări se desfăşoară de regulă sub semnul seriozităţii, al profesionalismului şi al curajului iniţiativei.

E. E.

Tinere talente

Continuîndu-şi cu consecvenţă nobila acţiune de promovare în concert a tinerilor talente interpretative, Filarmonica de Stat „G. Enescu" a prezentat la începutul lunii martie, în sala Studio a Ateneului Român, recitalul violonistului Alexandru Gavrilovici şi al pianistei Irina Gavrilovici, tineri muzicieni de solidă formaţie, interpreţi ce parcurg în această perioadă primele etape ale afirmării lor în viaţa noastră muzicală. Şi trebuie observat că de la alegerea programului — incluzînd lucrări plasate în zone stilistice deosebite, necesitînd deci adaptabilităţi interioare aparte — şi pînă la realizarea sonoră concretă, cuplul interpreţilor a etalat o evoluţie muzicală de remarcabilă ţinută ; distincţia sobrietăţii a înnobilat în acest caz o gîndire muzicală judicioasă şi o sensibilitate îngrădită de limita bunului gust. *Sonata a II-a pentru pian şi vioară* de Brahms a respirat gravitatea gestului interpretativ bine cîntărit ; colaborarea a fost, în consecinţă, în adevăr laborioasă, conştientizată de integritatea gîndului artistic conducător al evoluţiilor, al culminaţiilor dramatice. Violonistica lui Alexandru Gavrilovici apare prin importantele ei resurse ca fiind logic şi firesc ataşată, de fiecare dată textului interpretat. Aşa se face că *Partita în si minor* de Bach este construită ferm într-un echilibru bine conturat iar *Sonatina* de Tiberiu Olah, capătă dinamism şi pregnanţă prin valoarea ritmului abil strunit, prin culoarea timbrală diversă. La pian, Irina Gavrilovici a apărut — prin claritatea iniţiativelor, prin elocvenţa jocului pianistic — drept un partener egal, bine avizat asupra actului interpretativ ce-l întreprinde.

De curînd absolventă a conservatorului bucureştean, violonista Maria Mureşanu prefigurează, încă de pe acuma, datele unei evoluţii instrumentale ce se arată a fi cu totul promiţătoare. Iar ceea ce îndreptăţeşte această consideraţie este, în special, deosebita calitate a gîndirii muzicale a interpretei, gîndire operantă asupra fiecărei articulaţii a frazei ; acesteia i se adaugă continuitatea şi logica cu care violonista îşi construieşte evoluţiile, sensibilitatea distinsă a acestora.

Însuşi programul de sonate — lucrări aparţinînd lui César Frank şi Doru Popovici — era menit să solicite multilateral pe interpret atît sub raportul capacităţilor imaginative ale gîndirii, cît şi sub raportul temperamental. *Sonata* de Doru Popovici a fost redată clar, cu o limpezime spirituală rustică a imaginilor. Concepută într-o strînsă colaborare cu pianista Marieta Leonte — muziciană rafinată şi înţeleaptă sfătuitoare în compania căreia debutează mulţi tineri interpreţi — *Sonata* de César Frank a apărut inteligent tensionată emoţional ; aportul tonului violonistei — de o vibraţie cînd intimă, cînd liric înseninată — a fost remarcabil.

Rămîne imperios necesar ca, în faza următoare a muncii sale, violonista Maria Mureşanu să îmbine tonul cameral, foarte preţios al rostirii muzicale, cu atitudinea mai afirmativ solistică pe care numai o programare mai frecventă pe podiumul sălilor de concert, o poate asigura.

DUMITRU AVAKIAN

Premieră lirică la Conservator

Continuînd activitatea de stagiune, Studioul Conservatorului bucureștean a ales, pentru repertoriul său, o lucrare mai puțin cîntată — *Cei patru Bădărani* de Wolf Ferrari. Notăm de la bun început meritul de a fi montat o operă care nu este prezentă pe alte scene lirice, oferind nu numai studenților, ci și publicului, satisfacția unei binevenite înnoiri. Clasa regizorului A.I. Arbore, alcătuită din studenți aparținînd tuturor anilor de studiu, a abordat cu seriozitate această dificilă partitură, în care se întrevăd încă ecouri din *Falstaff* de Verdi sau *Gianni Schichi* de Puccini. Excelenta comedie muzicală a lui Wolf Ferrari se inspiră dintr-o celebră creație goldoniană, tălmăcind cu mult umor muzical, spiritul acestui Molière italian. Spre deosebire de spectacolele anterioare, constatăm acum un vădit progres al calității de grup, aici necesară pentru factura cameralâ a operei. Ne atrag atenția în primul rînd trei frumoase voci grave, în rolurile bădăranilor. Gheorghe Crăsnaru, cu temperamentul său tumultuos, dublează comicul grotesc al eroului cu o recitare muzicală extrem de expresivă, creînd un tip ce se reține prin complexitatea datelor scenice. Predominînd latura actoricească, bădăranul interpretat de Dan Mușetescu se detașează prin savoarea unei compoziții discrete și unitar nuanțate, dezvăluindu-ne laturi neașteptate la acest excelent cîntăreț de concert. De remarcat, mai ales pentru linia sobră a cîntului, valorificînd un timbru plăcut, de bas înalt, Adrian Ștefănescu, student cu certe posibilități de evoluție a talentului său muzical. Replica vocilor feminine a fost dominată de o viitoare absolventă a clasei de canto, soprana Mihaela Mija. Lejeritatea glasului, mînuirea atentă a nuanțelor, dovedesc soliditatea pregătirii sale profesionale, iar modul în care se prezintă pe scenă surprinde printr-o plastică a mișcării, alertă, plină de nerv, adecvată personajului (Lucietta). Soțiile celor patru eroi goldonieni, interpretate cu mai puțină originalitate, nu ne-au oferit, în afara Aidei Săvescu, dezinvoltă și stăpînă pe vocea ei, nici o realizare ce ar depăși limitele exercițiului didactic. Același lucru se poate spune despre cei doi tenori ai comediei, Popescu Guinea rămînînd în limita rezolvărilor vocale, George Ștefănescu păstrînd o anumită atmosferă juvenilă în joc, fără suportul muzical adecvat. Desigur, chiar la o premieră, avînd în vedere că s-a lucrat cu studenți din ani diferiți, nivelul nu putea fi întru totul egal, scopul principal al spectacolului fiind să ofere mai ales un material de lucru, de acumulare a experienței scenice.

A.I. Arbore și-a îndrumat studenții cu atenție, pe linia umorului cvasi-caricatural, punînd în fața lor destule probleme actoricești de rezolvat, în paralel cu muzica, ceea ce nu întotdeauna a atins rezultate pe de-a-ntregul mulțumitoare. Mai multă siguranță le-a oferit, pare-se, conducerea muzicală a lui Anatol Chisadji, plină de autoritate, imprimînd o ținută stilistică lăudabilă atît soliștilor cît și orchestrei, ce și-a depășit pe alocuri modestele resurse. Să amintim în încheiere cadrul scenografic semnat de Silviu Ioniță, pentru cromatica fin gradată și pentru viziunea planurilor principale și secundare, pe o varietate a ipostazelor dramatice ce amintește stilistic de ambianța teatrului lui Goldoni. Ceea ce, avînd în vedere muzica lui Wolf Ferrari, corespunde necesităților acestei montări. Studioul Conservatorului, adevărat laborator de perfecționare a tinerelor talente, începe, prin asemenea premiere, să devină o a doua scenă lirică bucureșteană. Iată o linie de evoluție ce promite mult, dacă aceste rezultate obținute vor fi considerate premize ale unei munci consecvente și pe viitor.

GR. C.

Recitaluri instrumentale

Într-una din serile de recital ale lunii martie, am putut asculta, în sala „G. Enescu" a Conservatorului „C. Porumbescu" producția cîtorva tinere instrumentiste, asistente la catedrele instrumentale ale aceluiași Conservator.

Pianista Rose Marie Mastero s-a prezentat în prima parte a serii, cu un program alcătuit în exclusivitate din piesele unor compozitori români contemporani : *Suita pe teme populare tîrnăvene* de Tudor Ciortea, o *Temă cu variațiuni* și *Patru preludii* de Serafim Antropov, o *Toccată* de Irina Odăgescu și *Imagini din Muzeul Satului* de Carmen Petra. Un repertoriu variat stilistic care a dat pianistei posibilitatea să-și valorifice cu naturalețe calitățile muzicale, constituind pentru public un prilej de a se familiariza cu muzica pentru pian a compozitorilor noștri de astăzi. Este o idee ce s-ar cuveni poate să fie privită cu atenție și de către interpreții care au mai des prilejul să apară în public.

Partea a doua a programului a adus două sonate pentru pian și vioară de Beethoven — *Sonatele nr. 4 în la minor* și *nr. 6 în La major*, interpretate de Victoria Bașta (vioară) și Miorela Bobescu (pian). Sensibilitate muzicală, împreună cu un anume grad de stăpînire a tehnicii instrumentului — iată cum s-ar putea caracteriza, în linii generale, desigur, interpretarea violonistei, ceea ce a dus la o intuire destul de exactă a profilului muzical beethovenian. Lucruri de „amănunt" poate că ar mai trebui să fie puse la punct ; o acurateță mai mare a intonației în pasajele cu modulații rapide ca și o învingere voluntară a tracului scenic rămîn chestiuni asupra cărora s-ar putea medita cu folos. Dar, Victoria Bașta prezintă datele unei certe înzestrări pentru muzica de cameră. Miorela Bobescu a știut să asigure un bun echilibru cuplului, înțelegînd să depășească simplul acompaniament. Ea a găsit accente proaspete, personale, un tempo adecvat, deși uneori a cîntat într-o manieră, am zice, cam prea „solistică" ; dar acest „defect" poate să anunțe o calitate. Împreună cu Victoria Bașta, Miorela Bobescu se recomandă atenției, ca o prezență a vieții muzicale.

ST. BLANARU

In loc de cronică

Apariția pe scena Studioului Ateneului Român a unui număr impresionant de tineri interpreți a devenit de cîțiva ani o tradiție. Nu puțini sînt iubitorii muzicii care urmăresc cu interes aceste concerte, dornici să cunoască ceva mai devreme pe viitorii noștri concertiști.

Dar o atenție deosebită o suscită prezentările de formații camerale, pentrucă nici un *trio, cvartet, cvintet* etc., nu apare pe scenă fără o dublă pregătire, care, în general, reprezintă sute și sute de ore (studiul individual plus repetițiile ansamblului).

Am ascultat în ultimele luni, două cvartete de coarde alcătuite din studenții Conservatorului „C. Porumbescu" din București, constituite și îndrumate cu multă competență de Profesorul Radu Negreanu.

Trebuie să mărturisesc că am rămas plăcut impresionat de rezultatele artistice deosebite ale acestor tineri artiști. Este vorba de cvartetele alcătuite din : Vladimir Lakatos (vioara I-a), Virgil Simonis (vioara II-a), Mihai Spinei (violă), Teodor Pașol (violoncel) și Silvian Ingrea (vioara I-a), Crișan Vania (vioara II-a), Dan Dumitriu (violă), Andrei Csaba (violoncel).

Dragostea pentru muzică, buna lor pregătire instrumentală și înțelegerea cu care acești muzicieni au dat viață partiturilor interpretate, ne îndreptățesc să-i recomandăm celor ce sînt interesați de evoluția muzicii de cameră în țara noastră.

Programele prezentate dovedesc că instrumentiștii celor două formații au abordat un repertoriu dificil atît în ceea ce privește conținutul muzical, cît și în rezolvarea problemelor tehnice instrumentale, dozajul în ansamblu, structurarea fluxului muzical, realizate — în linii mari — bine.

Astfel, cvartetul (avînd la vioara I-a pe Silvian Ingrea) a interpretat : *Cvartetul nr. 7* de W. Berger, *Trei piese pentru cvartet* și *Concertino pentru cvartet* de I. Strawinsky, *Cvintet cu pian* de R. Schumann (Partea de pian a acestui cunoscut și apreciat opus schumanian a fost cîntată cu deosebită dăruire și cu o bună integrare în ansamblul cvartetului, de tînăra interpretă Anca Rachmuth).

Cealaltă formație (avînd la vioara I-a pe Vladimir Lakatos) și-a alcătuit programul astfel : *Cvartetul nr. 1 op. 18* de Beethoven, *Cvartetul nr. 2* de D. Bughici, *Moartea și fata* de F. Schubert.

Deoarece cele două cvartete se află la începutul unui drum artistic greu, dar plin de perspective, consider necesară doar consemnarea apariției lor, urîndu-le mult succes și o integrare cît mai desăvîrșită în bogata și variata noastră viață muzicală.

ADRIAN DUMITRU

Festival Mozart

„Așa cum natura făurește diamantul — constată compozitorul Wilhelm Berger — așa a topit Mozart cunoștințele asimilate, experiența acumulată, gîndirea și personalitatea sa proprie, în acele lucrări care-i poartă numele peste veacuri." Cinstirea numelui și creației mozartiene a îmbrăcat recent forma unui festival organizat de Liceul de muzică nr. 1. Dirijorul *Constantin Petrovici* a reunit la rampa concertistică, cu această ocazie, *Uvertura Titus* — K.V. 621, *Concertul nr. 5 în la pentru vioară* — K.V. 219, *Concertul nr. 9 în mi b.* pentru pian K.V. 543 și *Simfonia 39 în Mi bemol.* Putem aprecia de la început curajul dirijorului de a prezenta un asemenea repertoriu cu dificultăți pentru orchestre renumite. Colectivul orchestral a meritat însă încrederea acordată etalînd o interpretare sudată, ordonată, maleabilă. Uvertura festivalului a sunat dramatic, gluckist, cu un complement de interpretare lirică la lemne (excelente în tema secundă). *Concertul de vioară,* solist *Călin Ciora,* a lăsat un sentiment de bucurie naivă, muzicalitatea concisă, laconică, a viorii soliste manifestîndu-se eficient în tandrul și melodiosul *Andante* — un poem sonată —, tenace și dezinvolt în *Rondoul* final. Alămurile din orchestră (problematice în muzica lui Mozart !) s-au afirmat deficient ca intonație și atac, spre deosebire de corzi. O adevărată revelație a festivalului consider că a constituit-o pianista *Corina Sîngiorzan.* Cunoscutul concert mozartian a beneficiat de o siguranță interpretativă demnă, o participare nuanțată, plină de înțelegere simfonică, ascuțitul simț orchestral al solistei impunînd (chiar radical !) intențiile. Anumite colțuri dinamice, reflectate în imprecizii, au fost compensate de antrenul rondoului prezentat ca o sumă de autentice scene de operă bufă. Simfonia cu care s-a încheiat festivalul a beneficiat de rutina de teatru liric a dirijorului care i-a imprimat un suflu tipic operistic. Am reținut detașarea tematică excelentă din andante și doza dramatică din menuet, un adevărat preludiu de scherzo beethovenian. Trio-ul menuetului și finalul au fost dominate de muzicalitatea solistică demnă de relevat a clarinetistului și respectiv a fagotistului.

Menționez, în încheierea acestor rînduri, cîteva sugestii organizatorice necesare : program de sală complet (nu înserînd numai ordinea), precum și o atenție sporită pentru popularizarea acestor manifestări de ținută (reeditarea lor măcar la nivelul principalelor licee bucureștene).

ANTON DOGARU

Interpreți ai cîntecului nostru popular

Înfloritoarea mișcare artistică de amatori a dat și dă necontenit la iveală talente nebănuite, care s-au afirmat cu succes mai pretutindeni.

Pe scena Teatrului din Lipscani s-au perindat, într-un concert, unii cîntăreți din cele mai diverse zone folclorice. Acompaniați de orchestra „Rapsodiei Române" dirijată alternativ de Ionel Budișteanu și Traian Tîrcolea, ei au înfățișat doina și balada, cîntecul de joc popular românesc, cu particularitățile regionale ale acestora și, uneori, cu o originală pronunție dialectală. La toate se adaugă frumusețea și diversitatea portului național de un neîntrecut pitoresc, ornamentat cu strălucire dar totodată cu o anumită sobrietate.

De pe plaiurile mehedințiene, învățătorul Gheorche Roșoga a adus unele balade oltenești cu caracter haiducesc, cîntece de obidă, cu răbufnirile de revoltă ale oamenilor necăjiți de odinioară (*Ce mă frige, ce mă arde* și *Un drum rătăcit)* iar Florea Tănăsescu, din județul Constanța, care a trecut cu succes etapele concursului „Steaua fără nume", a cîntat unele melodii dobrogene cu intonațiile și ritmurile lor specifice, (*Frunzuliță ș-o lalea, din partea din Dobrogea, Fata cu ochi măslinii* ș.a.).

Autentic folclor ardelenesc a oferit Marta Pop : cîntecul lung *Spusă-ți-am măicuță bine* și vioiul *Pe valea Lăpușului,* după care Petre Săbădeanu, premiat pentru interpretarea folclorului românesc la Belgrad și la Dijon, a cîntat cu o vigoare convingătoare și cu unele poante de umor *Mă tem mîndro că te-oi pierde, Cîte fete pe răzor* ș.a.

Florica Bradu din Bihor, laureată a Concursului internațional de la Agrigento (Italia), a cîntat *Fă-ți mireasă lăduța* și *Badea cu ochi de mure* cu o înfocată vitalitate, și cu strigături care creau o atmosferă de veselie iar Maria Butaciu (laureată la Helsinki) solistă a Ansamblului artistic „Doina" al Armatei, a redat *Măi bădiță din Ardeal* și *Coborîi din deal în vale* cu mult elan ; ea doar „zicea" uneori cîntecul, dar cu viață și comunicativitate.

Cu o voce gravă, bine timbrată, Gina Șerban (Ilfov) a redat frumoase cîntece vechi românești *(Crești pădure și te-ntinde și norocul mi-l cuprinde* și *Cîte doruri sînt pe lume ș.a.)*

Tiberiu Ceia, din județul Timiș a cîntat o nostalgică doină bănățeană și cîntecul *Umblu noaptea ca un lotru.* Vocea sa a apărut puternică și colorată, uneori dramatică.

Cîntece ca *M-am născut băiat sărac* și *Vreau în satul meu s-ajung* au fost redate de Maria Sîrbu din Dolj (Premiu de onoare al Festivalului folcloric din Belgia), în stilul oltenesc, specific, cu acele *mordenti* caracteristice.

Vom menționa și pe virtuoșii instrumentiști Nicolae Pîrvu (nai) și George Toader (vioară) care au împlinit remarcabile roluri solistice. Orchestra, bine pregătită și condusă de Ionel Budișteanu, a acompaniat cu justețe intonațională, fără stridențe, cu tot tactul cuvenit. A fost o izbutită manifestare de artă muzicală populară care nu trebuie însă să rămînă singulară. Se cade a fi aduși, periodic și prezentați, dacă se poate, toți tinerii care s-au distins la Concursurile naționale și internaționale ca interpreți ai cîntecului românesc.

J.-V.

Concertul orchestrei de cameră a studenților medicinești dat în cinstea aniversării Semicentenarului U.T.C.

Medicina a făcut totdeauna, din antichitate și pînă în prezent, casă bună cu muzica.

Un mănunchi de studenți în medicină, buni muzicieni, au dat, cu concursul unor studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", un concert de cameră, în cinstea Semicentenarului U.T.C. Concertul a avut loc în sala Conservatorului, care, prin calitățile-i acustice și frecvența manifestărilor artistice găzduite, se înscrie printre sălile de muzică importante ale Capitalei.

Programul a fost alcătuit din lucrările unor mari clasici.

În *Concertul pentru vioară și orchestră în sol minor* de Vivaldi prezentat în primă audiție, s-a făcut apreciat violonistul Marian Schwartzbart. Cîntul său s-a caracterizat printr-o bună stăpînire a partiturii și un simț echilibrat al nuanțelor, printr-un ton clar și just. A cîntat *Allegro,* așa cum se cerea, *con forza,* iar cantilena părții mediane cu gravitate și căldură, acompaniat de violoncel și de clavecin. În final a dominat cu succes trăsăturile de virtuozitate. Relevăm totodată frumusețea tonului violoncelistului Mirel Iancovici precum și stilul auster al acompaniamentului la clavecin, al studentei Roxana Stănescu.

După ce a cîntat *Concertul* de Vivaldi, violonistul Schwartzbard și-a reluat, cu modestie, locul de concert-maestru al orchestrei, pentru a întări, cu participarea sa, formația de cameră.

În rîndurile tinerilor studenți consacrați medicinei se află forțe artistice nebănuite, ca de pildă pianistul Valeriu Albu. Ca solist al *Concertului în do minor* de Mozart, el s-a comportat ca un interpret care ar fi putut împlini acest rol, alături de oricare altă formație simfonică sau de cameră.

Solistul, talent indiscutabil, dispune de un joc pianistic foarte fin care s-a acordat bine cu broderiile și dantelăriile spumoase ale muzicii mozartiene. *Do minor*-ul nu este însă o badinerie, o glumă, o „muzică — așa cum se spunea la acea epocă — de societate", ci una dintre dramele tulburătoare ale com-

pozitorului. Or, Valeriu Albu a dovedit că a înțeles acest lucru. Discursul său muzical a avut, în prima parte dramatism, vehemență, pe alocuri patetism. Cadența ? A fost aceea a unui Mozart robust, stenic. A redat apoi, *Larghetto* (partea mediană) în chip cantabil și cu simplitate, ca pe o romanță, iar *Finalul*, cu demonstrații de virtuozitate și unele raze frumoase de lumină, rămînînd însă pînă la urmă, dramatic, răscolitor de pasiune.

O *nocturnă* (în *do diez minor)* de Chopin, oferită în supliment, avea să vădească alte însușiri ale tînărului pianist care — să fim sinceri — ne-a făcut să regretăm că nu s-a consacrat, mai departe, exclusiv muzicii...

Soprana Eleonora Vasiliu a interpretat arii din *Orfeu* de Gluck și *Rinaldo* de Händel. Cîntăreața are certe disponibilități vocale și o bună dicție. Trebuie să accepte însă a... da drumul vocii, în afară. Deocamdată, cîntă înăuntru, „ingolat".

Am lăsat la urmă pe talentatul dirijor dr. Ermil Nichifor. Artist foarte cultivat, pasionat de muzică, animator entuziast de aproape două decenii al orchestrei medicilor, a reușit de data aceasta să polarizeze în jurul baghetei sale și pe studenții Institutului de medicină și farmacie. Mai mult decît atît, să facă să conlucreze într-o armonioasă dăruire, pe studenții-medici și pe cei ai Conservatorului. În același timp cîțiva „suplimenți" benevoli (îndeosebi suflători de la Filarmonică) au un rol activ în îndrumarea acestor tineri muzicieni amatori, în orchestră.

Dr. Ermil Nichifor a condus cu o mînă sigură și pricepută tînăra formație, încheind cu o remarcabilă interpretare a *Simfoniei no. 49 în sol minor* de Haydn. Subliniem între altele, mișcarea grațioasă imprimată *Menuetului*, vigoarea și precizia *Prestoului* final. Orchestra a sunat cu plenitudine ; frumusețea nuanțată a sonorității de ansamblu s-a datorat maestrului dirijor.

Asemenea manifestări artistice sînt demne a fi relevate cu atît mai mult cu cît ele se pregătesc în timpul liber al studenților.

J.-V.

Corul de cameră al sindicatelor sanitare din București pe podiumul Ateneului Român

Deși aflat abia în al treilea an de activitate, *Corul de cameră al Sindicatelor sanitare* a vădit încă de la debut calități interpretative deosebite, imprimate formației, cu competență de către inimosul și priceputul ei dirijor, Dr. Mircea Diaconescu. Ca urmare a aprecierilor unanime, această formație se află pe un loc fruntaș în cadrul colectivelor corale de gen, la concursul „Cîntare Patriei". În 1970 a cucerit trofeul „Gheorghe Dima", la concursul de la Brașov al formațiilor coral-camerale de amatori, iar un an mai tîrziu, la București, marele premiu al prestigioasei întreceri artistice „Omagiul Partidului".

Programul a cuprins piese corale aparținînd perioadei Renașterii, creației românești — unele interpretate în primă audiție, dedicate formației de către compozitori de prestigiu, și folclor negru. Astfel, am ascultat într-o interpretare plină de prospețime, lucrări ca *What if I never speed...* (Ce-ar fi dacă m-aș grăbi...) de John Dowland, *D'une coline m'y proumenant* (De la o colină plimbîndu-mă) de Claude le Jeune, *Amour, donne-moy paix ou trève* (Iubire, acordă-mi pacea, ori un scurt răgaz), *Lady, the birde right fairly* (Sînt păsările Doamnă, nespus de vesele) de Thomas Weelkes, piese corale cărora formația le-a redat deopotrivă inventivitatea melodică plină de farmec, lirismul, parfumul. A urmat un mănunchi de lucrări românești în primă audiție : *Grădina* de Laurențiu Profeta (versuri de George Lesnea), o pagină corală plină de lirism, cu inflexiuni de ecou, *Mi-e dor de munți* de Gheorghe Ghiulamila (text de Șt. O. Iosif) o odă închinată dragostei pentru natură, o reușită prelucrare semnată de Gheorghe Popescu intitulată „Madrigal" inspirată de cunoscutele versuri populare „Măi, de cînd mîndra s-a dus, Tot am suspinat și-am plîns !", un alt madrigal intitulat *Wilder Rosenbusch* (Măcieșul) de Andrei Bretz (versuri de Reiner Maria Rilke) o pagină corală meditativă plină de sensibilitate, *Cîntec de seară* de Mircea Chiriac, o partitură scrisă în sonorități diafane în care regăsim atmosfera de basm a textului semnat de Georgeta Moraru, *În temeiul codrului* de D. D. Botez, lucrare al cărei melos redă sugestiv atmosfera versului eminescian care a inspirat-o, piesa lui Radu Zamfirescu, *Cîntec fără cuvinte*, concepută variațional, cu bogate inflexiuni modale, acest șir de prime audiții încheindu-se cu acordurile exuberante ale *Divertismentului staccato*, de Ion Runcu, o excelentă piesă corală plină de elan și voie bună.

Partea a doua a programului a cuprins piese corale inspirate din folclorul negru : *I feel like* (Bocet), *The Colorado trail* (Valea Colorado), *Go marchin'in* (Cînd toți eroii), *Old folks at home* (Vatra strămoșească), *Study war no more* (N-am să mai merg la război) și *Intoarcerea* (textul tradus de Aurora M. Ionescu). Remarcăm acompaniamentul instrumental de calitate susținut de pianiștii Liviu Barbu și Mariana Nicolescu, contrabasistul Ștefan Thomász, percuționistul Iulian Reit, ca și intervențiile solistice ale sopranei Otilia Manea. Un cuvînt de laudă se cuvine întocmirii judicioase a programului de sală.

Convins fiind că muzica corală este o treaptă directă spre asimilarea unor genuri mai complexe, dirijorul Mircea Diaconescu urmărește cu consecvență creșterea nivelului interpretativ al formației

CONSTANTIN RĂSVAN

Din viața de concert a Brașovului

O primă audiție brașoveană care a trezit mult interes a fost Poemul pentru bariton și orchestră *Stăpînul* de Gh. Dumitrescu. Caracterul evocator al muzicii, redat în stilul de recitativ-parlando, de poveste „spusă" reliefează cu multă plasticitate versurile poetului Eugen Jebeleanu și conferă lucrării un cadru puternic expresiv, în care vocea umană apare integrată în ansamblul mijloacelor de redare. Aceasta reclamă din partea solistului mai ales forță sugestivă, contraste dinamice și agogice, nuanțare, frazare, toate acestea urmărind a da expresie și sens nu numai textului ci însăși ideii în desfășurarea ei. Baritonul Paul Nicolaescu a răspuns pozitiv din acest punct de vedere exigențelor partiturii, dispunînd totodată de un foarte bun acompaniament al dirijorului Henry Selbing.

În cadrul aceluiași concert tînărul pianist Horia Cristian, aflat într-o permanentă ascendență, calitativă, a interpretat *Concertul nr. 9 în Mi bemol major pentru pian și orchestră*, K.V. 271, de Mozart. Interpretul și-a fixat limite precise nuanțelor și frazării — ceea ce s-a resimțit ca o ușoară reținere în *andantino* — dar a contribuit esențial la realizarea unei rafinate acurateți stilistice. În același sens ultima parte *Rondo-presto*, cu inspirata fantezie ritmică din cele două cadențe *(andantino-presto-andante-presto* și apoi *menuet)*, ne-a dus în atmosfera de vivacitate strălucitoare a unui univers mozartian temperat și delicat.

Nu putem încheia aceste însemnări fără a aminti și excelenta interpretare a frumoasei și inspiratei *Serenade pentru tenor, corn, și orchestră* de Benjamin Britten, o realizare de prestigiu datorată dirijorului Mircea Lucescu și soliștilor Valentin Teodorian și Ion Bădănoiu.

Luna martie a readus pe podiumul de concert al Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Brașov și pe apreciatul contrabasist Wolfgang Güttler. Executînd *Concertul pentru contrabas și orchestră* de Koussewitzky, tînărul interpret a avut ocazia de a-și desfășura o largă gamă din calitățile sale interpretative și tehnice. Lucrarea, deși deficitară ca stil, pune totuși la dispoziția solistului o partitură generoasă ca scriitură instrumentală, solicitînd capacitatea afectivă și virtuozitatea sa. Iar tînărul nostru contrabasist a făcut dovada unei deosebite muzicalități și simț artistic în care intensitatea sentimentului și finețea unui ton plin de căldură au fost dublate de o perfectă stăpînire a acestui instrument și a nebănuitelor sale resurse.

MIRCEA GHERMAN

Teatrul „Fantasio" în turneul la București

Comparativ cu anterioare prezențe ale Teatrului muzical constănțean pe scenele Capitalei, ne-a bucurat să constatăm de astă dată evidenta ameliorare calitativă pe care a marcat-o spectacolul de estradă susținut cu cîteva zile în urmă la Sala Ansamblului „Rapsodia Română" — apoi repetat la Sala Palatului. Afirmația noastră se referă în mod explicit la întreg contextul de factori ce concură la definirea unei manifestări revuistice, atît în ce privește crearea și ralierea momentelor componente, cît și în materializarea lor interpretativă.

Acreditat de o coordonare regizorală de ținută (Alexandru Bocăneț) comperajul viu, alert, (autori — Petre Bărbulescu, Ovidiu Dumitru și Gelu Manolache) a imprimat derulării scenice *fluență, ritm și culoare* iar momentele comice — cu excepția unor „îngroșări" și șarje tipice recuzitei genului — au reușit să stigmatizeze cu incisivitate și virulență satirică acele tare — favoritism, cîștig nemuncit, teama de răspundere — ce mai persistă în mod discordant cu normele de conviețuire etică și socială.

În aceeași ordine de idei am remarcat calitatea comentariului muzical cuprinzînd atît momentele constituite (între care, cîteva inedite creații de muzică ușoară ale compozitorilor Aurel Manolache și Ion Cristinoiu), cît și suportul fonic al tranzițiilor dintre diverse tablouri și al evoluțiilor coregrafice, laolaltă o ambianță sonoră slujind de orchestrații îngrijite, de interpretări solistic-vocale realizate cu acurateți (Ilona Moțica, Valy Manolache, Coca Andronic, Dumitru Caramitru) ca și de un acompaniament instrumental mult îmbunătățit sub raportul acordajului, al preciziei intonației, al sincronismului ritmic.

Un substanțial aport la reușita spectacolului l-au conferit evoluțiile corpului de balet (în coregrafia lui Cornel Patrichi), depășind din anume puncte de vedere nivelul unor formațiuni similare din cadrul teatrelor de revistă bucureștene. În primul rînd însă, spectacolul Teatrului „Fantasio" a constituit prilejul unui adevărat recital actoricesc oferit publicului de cei doi protagoniști, Jean Constantin și Gelu Manolache, artiști multiplu înzestrați, perfect adecvați rolurilor, și în plus, dotați cu ceea ce s-ar putea numi — într-o accepțiune improprie limbajului criticii de artă „farmec personal".

Coordonatorului întregului spectacol, dirijorul Aurel Manolache, îi revine deopotrivă meritul de a fi valorificat cu eficiență disponibilitățile interpretative ale ansamblului pe care îl conduce și de a fi apelat — firește numai în măsura în care forțele locale nu se dovedeau suficiente — la contribuția unor colaboratori cu experiență.

FLORIAN LUNGU

Note

• În Republica Populară Chineză au apărut de curînd discuri cu muzică de mase, mobilizatoare :

— XM-1 031 *(Răsăritul este roşu)*

— XM-1 032 *(Mergem pe drumul cel mare)*

— XM-1 033 *(Cîntece istorice ale revoluţiei)*

De asemenea, două discuri cuprinzînd două lucrări cunoscute publicului nostru din turneul ansamblul de balet „China" :

— M- 905 *(Concertul pentru pian şi orchestră „Fluviul galben")*

— DM-6 151 (Fragmente din baletul în opt scene *Fata cu părul cărunt).*

Editura în limbi străine din Pekin a publicat caiete cuprinzînd cîntece revoluţionare de mare circulaţie :

— *Orientul roşu* de Li Yeu-yuan

— *Să cîntăm patria socialistă* de Wang Sin

— *Pentru a naviga pe marea în furtună trebuie să ai încredere în cîrmaci* — de Wang Chuang-yn

— *Cîntecul oamenilor de merit* de Nie Eul

— *Muncitorii şi ţăranii formează o singură familie* de Nie Eul

— *Cîntecul rezistenţei* de Sien Sing-hai

— *Marşul săbiei* de Mai Sin

— *Marşul luptei* de Pei Tche

— *Înainte !* de Nie Eul

— *Cîntecul marelui drum* de Nie Eul

— *Cîntecul revoluţiei muncitorilor şi ţăranilor* de Nie Eul

— *Femeia nouă* de Nie Eul

— *Să urmărim pe duşman* de Sien Sing-hai

Cele mai multe lucrări sunt scrise pe texte colective, rod al inspiraţiei populare anonime.

★

József Ujfalussy. *BÉLA BARTÓK.* Budapesta, Corvina, University Printing House, 1971 ; 459 pagini ; tabel cronologic ; lista lucrărilor ; discografie ; bibliografie.

Cea mai recentă monografie asupra vieţii şi operei lui Béla Bartók se distinge prin bogatul material documentar ce-l oferă şi prin viziunea largă a autorului care înfăţişează figura marelui compozitor contemporan în toată complexicitatea sa. József Ujfalussy se ocupă de viaţa lui Bartók şi de creaţia sa, insistînd asupra rolului pe care l-au avut cercetările în domeniul folclorului atît în orientarea sa estetică, cît şi în opera muzicală. Diversele etape ale vieţii sînt înfăţişate ţinîndu-se seama de cadrul social-politic şi de evenimentele care au determinat cotiturile înregistrate de firul vieţii compozitorului — unul din cei mai încercaţi creatori ai secolului nostru (atît din punct de vedere al climatului în care a trăit cît şi datorită sănătăţii sale precare). Greutăţile de tot felul cărora a trebuit să le facă faţă i-au schimbat de mai multe ori proiectele. Întotdeauna însă caracterul integru, demnitatea, lipsa oricărui interes mercantil au făcut ca Bartók să se situeze deasupra tuturor adversităţilor.

Autorul volumului reuşeşte să întregească imaginea omului şi creatorului Béla Bartók faţă de care simte o evidentă afecţiune, respectînd însă în permanenţă obiectivitatea necesară unei lucrări muzicologice de asemenea ţinută.

Dönes Zoltai. *ETHOS UND AFFEKT. GESCHICHTE DER PHILOSOPHISCHEN MUSIKÄSTHETIK VON DEN ANFÄNGEN BIS ZU HEGEL.* (Etos şi afect. Istoria esteticii muzicale filosofice de la începuturi pînă la Hegel.) Budapest, Akadémiai Kiadó ; Berlin Akademie-Verlag, 1970 ; 271 pagini : index.

Lucrarea, aparţinînd unui gînditor maghiar de renume, a fost tradusă în limba germană de Béla Weingarten. Ediţia în limba germană se bucură de colaborarea de autoritate a trei oameni de ştiinţă berlinezi ; Heinz Pepperle şi Katharina Ochsenreiter — de la Institutul de Filosofie al Academiei Germane de Ştiinţe — şi Franz Schneider — de la Institutul Central de Muzicologie.

Volumul reprezintă prima carte de estetică muzicală marxist-leninistă. Nivelul său ştiinţific este remarcabil. Autorul aruncă o lumină nouă asupra istoriei esteticii muzicale analizînd evenimente, curente şi şcoli în contextul istoric social-cultural. Rolul acordat filosofiei, logicii şi esteticii în general este considerabil şi formează trăsătura distinctivă a autorului lucrării.

Dénes Zoltai trece în revistă gîndirea estetică muzicală de-a lungul timpului (de la cultura antică trecînd prin evul mediu şi Renaştere, pînă la Iluminism şi Clasicism — cu reprezentantul său teoretic : Hegel). Pe lîngă interdependenţa fenomenelor artistice şi sociale, autorul subliniază de asemenea întrepătrunderea şi determinarea reciprocă a teoriei şi practicii muzicale, bază a gîndirii estetice contemporane.

HINDEMITH-JAHRBUCH (Analele Hindemith) 1971/I. Fundaţia Hindemith, Vaud-Elveţia şi Mainz — R. F. a Germaniei. 204 pagini.

Primul volum al Analelor Hindemith reuneşte studii privind creaţia, viaţa şi rolul jucat de Paul Hindemith în muzica contemporană. Iată sumarul :

— Alcătuirea Fundaţiei Hindemith.

— Paul Hindemith — Căutarea unei noi orientări (Ludwig Finscher).

— Hindemith şi critica muzicanţilor făcută de Adorno (Andres Briner).

— Proiectele de operă ale lui Hindemith (Angela Zabrska).

— Finalul Concertului pentru orchestră op. 38 (1925)... de Hindemith. (Helmuth Haack).

— Cadenţele lui Hindemith (Peter Cahn).

— Un interview al lui Paul Hindemith (Henri Jaton).

— În perspectiva ţelurilor. La moartea lui Otfried Büthe (Günther Rühle).

— Amintiri (Adolf Rebner, Max Rieple, Heinrich Straumann).

— Despre bibliografia Hindemith (Helmut Rösner).

— Frankfurt am Main şi a 75-a aniversare a lui Paul Hindemith (Marianne Reissinger).

Acestea sînt primele rezultate ale lucrărilor Fundaţiei şi ale dezbaterii muzicologice pe marginea creaţiei lui Paul Hindemith. Fundaţia îşi propune să publice în continuare studii şi articole legate de problemele ce le ridică cercetarea vieţii şi creaţiei compozitorului.

ILEANA RAŢIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Histoire de la musique et de l'esthétique musicale
Essai sur les relations des deux sciences

Les méthodes historiques sont de nos jours inséparables de toute science. Il y a autant d'histoires que de sciences. La perspective historique tend ainsi à doubler le nombre des domaines voués à la recherche purement théorique. Ce fait contribue à expliquer parmi d'autres facteurs la grande complexité des sciences contemporaines dont l'évolution et la filiation présentent un arbre généalogique aussi riche que possible. Les problèmes du système même sont remis en cause, dont la classification, les recherches interdisciplinaires, l'analyse des mécanismes communs et des relations bilatérales sont vouées à la sauvegarder.

Dans les sciences musicales, malgré la dimension réduite du domaine, le phénomène reste à peu près le même. La musicologie classique fait place aujourd'hui aux disciplines musicales qui reprennent son héritage, tout en élargissant l'horizon. La connaissance scientifique contemporaine à brisé ses barrières. On peut parler d'une explosion de la musicologie contemporaine car elle parait renier totalement son passé. Notamment, elle ne se contente plus aujourd'hui d'étudier *l'art écrit* mais tend à adopter *l'art vivant ;* elle ne peut plus se contenter de *l'art proffessionnel* mais envisage les *créations populaires ;* son domaine n'est plus limité au *passé*, mais adopte le *présent*, voué jusqu'ici à la seule critique musicale — enfin son objet ne peut plus rester l'art de l'Europe occidentale, car la vie musicale et l'art sonore dans le reste du continent et sur le globe entier, présentent des phénomènes dignes d'interêt.

La musicologie présente ainsi, de nouvelles ramifications. Pour les comprendre il faut remonter aux sources sinon aux racines. Nous nous contenterons dans cet essai, à étudier les rapports entre deux sciences musicales qui occupent une place importante dans le système de la musicologie. Ce sera une étude des relations bilatérales, démarche initiale des recherches interdisciplinaires.

L'époque des lumières a été favorable aux sciences musicales. Philosophes, poètes, astronomes, théologiens, rhéteurs, mathématiciens, psychologues ou médecins collaboraient avec les musiciens, pour accumuler les connaissances, — anciennes ou nouvelles —de l'art sonore. Théorie ou pratique, passé ou présent étaient objet d'étude.

Durant des siècles, les recherches musicales se sont limitées aux cathégories théoriques, mais depuis la Renaissance, l'idée de progrès et d'évolution est adoptée par les musiciens. Ainsi, vers 1700 apparaissent les ouvrages dédiés à l'*histoire de la musique*, comme ceux de C. Prinz (1690) ou de P. Bourdelot (1715), puis dans la seconde moitié du siècle, les traîtés de G. B. Martini, J. Hawkins ou J. N. Forkel. Ces historiens, ont de plus le mérite d'adopter la musique en tant que phénomène universel. Ils ont su découvrir la complexité des phénomènes à étudier, les *interrelations* qu'ils comprennent[1]). Leur histoire universelle de la musique tenait ainsi à embrasser, bien que d'une manière naïve, les faits évolutifs de l'art musical. La musique extra-européenne,

commençait elle-même à retenir l'attention de ces savants.

L'Esthétique musicale évoluait à la même époque, en assimilant des connaissances parsemées parfois dans les ouvrages d'histoire ou de théorie. C'est la *psychologie* qui donne le ton dans la nouvelle pensée ésthétique, par la théorie des états affectifs. La théorie de l'imitation y est aussi ajoutée. *L'acoustique* contribue elle-même à fixer les rapports sonores de la musique dans la même lignée de recherches nouvelles[2]).

Ainsi, la pensée ésthétique du XVIII-e siècle envisageait-elle les éléments de forme et de contenu de la musique, ou ceux de la théorie et de la pratique musicale. L'objet d'étude était l'art de l'époque car celui du passé était moins connu. Par contre, les conceptions de l'art ancien étaient en honneur et les théories de l'antiquité, du moyen-âge ou de la Renaissance devenaient parfois un modéle. L'évolution rapide du monde social et spirituel s'affirmait, tout de même, par une lutte entre „anciens et modernes". Dans la musique, „la guerre des bouffons" dans laquelle se confrontaient art italien et art français, ou les controverses sur la réforme de l'opéra, entre Gluck et Piccini impliquaient des jugements de valeur ésthétique. La dimension historique par le binôme ancien-moderne pénétrait lentement dans l'esthétique de l'art sonore.

Les rapports des deux disciplines étaient encore restreints, parce que leur objet occupait une place modeste dans la vie du temps. La connaissance esthétique était alors un niveau inférieur du savoir, par rapport au niveau supérieur de la connaissance intellectuelle, tandis que la musique accompagnait la dévotion religieuse ou servait aux amateurs de passer agréablement leurs loisirs. Entre la musique vocale et instrumentale, les jugements esthétiques préféraient la première.

Par contre, le XIX-e siècle, assura à la musique une position des plus avantageuses. L'art sonore, devint un art supérieur, exprimant d'une manière parfaite, l'homme, la vie, le monde, un vrai moyen de connaissance philosophique.

Quant aux historiens, ils renoncent, pour le moment, aux traités d'histoire générale de la musique, et adoptent des objets plus restreints : l'histoire musicale de telle nation ou, surtout, les biographies des grands maîtres. De son côté, l'ésthétique musicale, liée à la pensée romantique, tente à élargir la portée gnosséologique de l'art sonore. Par son contenu amplifié, la musique s'apparente à la poésie, aux beaux-arts, à l'architecture, même. A leurs côtés, la musique devient — chez Hegel ou Kierkegaard — un domaine d'étude esthétique. Chez le premier, malgré les aspects idéalistes et les formules des considérations musicales, le contexte culturel-social ne faisait pas défaut à ses idées esthétiques.

Si l'histoire musicale essayait au XIX-e siècle d'approfondir le passé des nations, c'était parce que les peuples cherchaient à se reconnaître et à s'identifier par leur propre art. Herder déjà en plein „Sturm und Drang", révéla au monde les valeurs foncières de l'art populaire. Celui-ci est selon le savant, moyen de connaissance historique et a ainsi valeur esthétique supérieure. L'étude du passé musical et cette hiérarchie des valeurs, étaient reliées dans ces conceptions, qui reflétaient les mouvements populaires de l'époque.

C'est un phénomène qui aboutira à l'éclosion des écoles nationales. Avec celles-ci à un nouvel objet musical de recherches historiques et esthétiques : le folklore. L'étude de l'art populaire, renforcera les conceptions culturelles-sociales, dont nous parlions tout à l'heure. Les interrelations découvertes par le XVIII-e siècle dans les arts, dévelopées par Herder, seront élevées au niveau des études comparatives. Adoptées par l'histoire de la musique (Brendel, 1852) les méthodes comparatives étaient nécessaires pour le progrès des écoles nationales[3]).

En effet, les recherches comparatives envisageaient le folklore et l'histoire musicale et éssayaient à découvrir les caractères authentiques de l'art populaire, nouveau critère des valeurs ésthétiques. Fr. J. Fétis a eu un rôle décisif dans la „musicologie comparée".

Pour l'art professionnel de l'Europe comme pour le folklore, un autre critère, celui des formes, maintenait l'attention des savants.

Musique et architecture avaient déjà été rapprochées par Novalis, Kant et surtout Hegel, Histoire et esthétique adoptèrent un point de vue formaliste-structurel, en assurant à l'analyse de l'oeuvre d'art une place prépondérante. Ce fut E. Hanslick, représentant de l'école viennoise (à coté de H. Wölfflin) qui tenta à isoler l'art sonore des cathégories extra-musicales. Il a eu du moins le mérite d'adopter une rigueur des méthodes formelles, qui bannit les spéculations littéraires, mystiques, dilettantes, du premier romantisme. La musique instru-

[1]) Forkel observait notament : „Il n'y a aucune branche de la culture de notre ésprit qui se developpe d'une manière absolument indépendente. La dépendence et la correlation de toutes les forces de la raison et de l'âme est beaucoup trop intime, pour qu'une telle culture isolée soit possible".

[2]) Ces deux disciplines iront de pair au long de l'histoire.

[3]) Dans la culture roumaine du XIX-e siècle, c'est l'esthétique littéraire (par la revue *Dacia Literară, 1840)* qui donna à l'art une orientation nationale, inspirée de l'istoire, du terroir, de l'art populaire. Une première génération de compositeurs éssayèrent, dès le milieu du siècle, une synthèse entre art classique et valeurs nationales. C'est le critique musical N. Filimon qui recomanda vers 1864 les études comparatives du folklore des roumains, des peuples voisins ou apparentés, nécessaires pour aboutir à la vraie connaissance de l'art roumain.

mentale s'assura une place d'honneur. Ce fut, aussi, un coup de grâce à la théorie des états affectifs et de l'imitation. Quant à l'histoire musicale elle se fixa comme but final l'histoire des formes et l'évolution des styles. (G. Adler)

Vers la fin du siècle, le positivisme, en adoptant les méthodes des sciences naturelles, fondait un système des sciences musicales, organisées en deux groupes : *historique et systématique*. Le premier commence par la paléographie et finit par l'histoire des formes, tandisque dans le deuxième voisinent : théorie, esthétique et pédagogie musicales. En quatrième lieu venait la „musicologie, visant des recherches, éthnographiques"-science elle-même, systématique. G. Adler auteur du système (1885) insistait sur la nécessité que le groupe historique soit le fondement des sciences systématiques. C'est une thèse qui assure un rapport étroit entre histoire et ésthétique musicales. Ce qui permettra à d'autres auteurs, Stumpf, Hornbostel, sur les traces de Fétis (lui même fondateur d'un système) de parfaire la conception. D'après eux, la musicologie systématique, dont l'ésthétique musicale, peût et doit s'emparer des faits établis par l'histoire de la musique et l'éthnografie musicale, en élargissant l'horizon. On doit remarquer, que l'éthnografie musicale de science marginale, s'assure vers 1900 une place indépendente, intermédiaire, une brèche, peut-être, dans le système. Il se peut que l'éthnomusicologie, nom contemporain de la discipline, n'est pas étrangère à l'explosion de la musicologie, dont nous parlions tout à l'heure.

En effet, la dychotomie positiviste est mise en cause par maints auteurs, bien qu'elle s'appuye sur une forte tradition universitaire. Le dualisme s'exprime aujourd'hui par les méthodes génétiques et structurelles. *Diachronie et synchronie* se poursuivent au long des phénomènes et dans les profondeurs de ceux ci[4]). L'histoire de la musique et de l'esthétique musicale, suivent elles même les lois de ces rapports. La sociologie musicale devint, après l'éthnographie, une nouvelle branche du savoir musical[5]), et apporte un nouveau terme, une nouvelle dimension dans ces relations. Dorénavant, histoire et sociologie musicales fourniront à l'esthétique des faits qu'elle soumettra aux jugements de valeur[6]). Malgré ces rapports ternaires, le lien entre esthétique musicale et la musique rapproche deux niveaux différents. L'esthétique musicale reste en effet, une discipline philosophique, par ses méthodes (déductive et inductive), tandis que l'histoire de la musique, ainsi que la sociologie musicale, en tant que sciences, adoptent la méthode inductive.

Leurs degrès de généralité peuvent être analysés d'un autre point de vue malgré les aspirations universelles des sciences contemporaines. Notamment, elles ne se contentent plus aujourd'hui à décrire (histoire), à expliquer (sociologie) ou à créer des normes (esthétique) mais tendent, presque toutes, à connaître et à gouverner l'avenir. C'est un idéal que la pensée marxiste s'est imposée dès sa genèse vers le milieu du siècle dernier et qui assure à la connaissance de l'art un caractère dynamique.

Ainsi pour le passé, le présent et l'avenir, l'histoire de la musique, la sociologie et l'esthétique musicales, ont des buts communs. Ce n'est que par elles qu'on peut juger une époque, un style, une oeuvre d'art. Ce n'est que par leur entremise qu'on peut apprécier un courant contemporain. Ce n'est que par leur appui qu'on peut oser explorer l'avenir, ou, du moins, connaître le prochain devenir de l'art sonore, domaine cardinal de l'homme et de la société.

ROMÉO GHIRCOIAŞIU

---

[4]) L'esthétique musicale faillit retourner par le structuralisme au idées de Hanslick. Diachronie et génétique la sauvèrent, en élargissant la conception.

[5]) Cl. Lévi-Strauss propose un nouvel ordre dans ces disciplines. Notamment, l'histoire et l'éthnographie collectent et organisent les documents, tandisque la sociologie et l'éthnologie étudient et expliquent ces données, en créant des modèles. On peût appliquer avec profit cette thèse au domaine de l'art.

[6]) Les rapports des trois sciences peuvent être étudiées d'une manière cartésienne, d'après trois formules possibles. En adoptant leurs initiales, ce sera : $h+s=e$, $h+e=s$, $s+e=h$. Pour la première c'est le cas cité en haut ; pour la deuxième : faits historiques et valeurs esthétique seront expliqués par la sociologie musicale ; pour la troisième : faits sociaux et valeurs esthétiques deviennent des cathégories historiques.

Notes et souvenirs

On est aujourd'hui partout dans le monde de plus en plus conscients de la force d'approchement entre les peuples représentée par la musique et ses authentiques porte-parole. Je l'affirme non pas en musicien, mais en simple témoin de la vie contemporaine qui accorde enfin largement la place qui lui est due à ce langage universel, qui trouve sans entrave le chemin des coeurs en y portant son pénétrant message.

Ceux qui l'ont compris et y ont consacré du meilleur d'eux-mêmes avant nous, avant nos moyens modernes qui font parvenir le son en un instant par dessus fleuves et montagnes, à travers océans et continents doivent nous inspirer reconnaissance et respect. Ils ont été de véritables pionniers de la culture, en contribuant à établir des liens humains particulièrement nobles et en aboutissant souvent à la création de vraies traditions dans l'amitié artistique des peuples. L'une de ces traditions est sûrement celle depuis longtemps fondée, entre la Roumanie et la France.

Pour l'esquisse présente j'ai choisi trois d'entre les nombreux noms d'artistes à qui cette tradition est incontestablement redevable : Alfred Cortot, George Enesco et Marcel Chailley.

Pour les deux derniers, l'année 1971 a marqué 90 ans depuis leur naissance. Quant à Cortot, le mois de juin de l'année courante inscrit 10 ans depuis sa mort.

Persuadé qu'il est désirable que ceux qui les ont connus essayent de les évoquer, j'écris ces notes provenant de documents de mémoire gardés intactes, en tâchant surtout d'apporter des éléments en quelque sorte nouveaux pour fournir, en premier lieu, quelques traits complémentaires aux profils artistiques et humains de ces musiciens, qu'on ne saurait jamais oublier.

GEORGES ENESCO

Ce ne sont pas des chiffres au hasard que j'ose noter ici, lorsque j'affirme que j'ai assisté a plusieurs centaines de concerts donnés en France et en Roumanie, devant un public émerveillé, par Enesco violoniste, chef d'orchestre et pianiste. De bien beaux commentaires en ont été écrits a leur époque. Pourtant, il faut bien reconnaître que les meilleurs moyens du verbe ne peuvent remplacer que vaguement le témoignage d'un bon disque. A son tour, celui-ci est loin de pouvoir suppléer pour l'auditeur l'état bon conducteur d'émotion spontanée où est plongée une salle d'un grand concert sur le vif, avec tout son complexe d'ambiance spéciale et d'impondérables actifs.

L'héritage par le disque de l'art inimaginable du violoniste Enesco ne compte que de rares vestiges. En effets, auprès du répertoire géant qui a fleuri sur son violon, le nombre d'enregistrements qu'il nous a légué demeure plutôt parcimonieux, en infligeant au patrimoine universel des documents capitaux de l'interprétation instrumentale, une lourde perte. En dépit de cette douloureuse réalité, on aperçoit dans ses causes l'un des traits dominants du caractère d'Enesco : la vénération de la vérité artistique, l'hésitation devant ce qu'il considérait presque un compromis dans le monde des sons. Sans aucune trace de pédanterie, sans déconsidérer le principe en soi de l'enregistrement, Enesco s'est tenu en reserve dans ce domaine. Certaines conditions particulières qu'il imposait, le laissait réticent.

Le degré de fidélité fonique ne le satisfaisait qu'en partie. Volume, proportions, timbres, creusées dans le disque, ne pouvaient éviter les conséquences d'un certain coefficient de modification sonore.

Enesco a cédé toutefois aux insistances des milieux musicaux de France et des maisons de disques, dans quelques circonstances exceptionnelles et qu'on ne regrettera jamais.

Il est bien dommage que la troisième sonate pour piano et violon d'Enesco n'existe point avec Cortot qui a été le premier pianiste étranger à la jouer avec l'auteur. Le second pianiste qui a réussi une pareille prouesse, et d'une manière entièrement émouvante, a été Celliny Chailley Richez. Heureusement ce document discographique extrêmement précieux existe et il a remporté même un grand prix du disque.

Les deux autres sonates d'Enesco qu'il jouait avec la même pianiste française, n'ont pas eu, la chance de la troisième.

(A cette occasion je doit rappeler qu'en 1958, au premier concours et festival Georges Enesco, le second prix a été obtenu par le violoniste français Serge Blanc, qui l'avait travaillée à Paris sous la surveillance de Celliny Chailley Richez et sous les bénéfices de toute l'expérience de sa collaboration avec le compositeur).

Sévére envers soi, Enesco se sentait rarement satisfait même après de véritables triomphes.

Je me rappelle deux courts épisodes de ses apparitions sur les estrades parisiennes de concert, qui le prouvent péremptoirement.

Un soir, il venait de finir un concert longuement applaudi et s'était retiré dans le foyer de la salle Gaveau ou, habituellement, un nombre de personnes venait le voir, musiciens, connaissances, fidèles admirateurs. Un visiteur plus âgé, examinait, dans son étui rectangulaire pour deux instruments, le violon du maître.

— Quelle pièce merveilleuse — avait constaté l'ami, probablement un connaisseur.

— Vous avez raison — exclama Enesco — le violon est très bon, mais le monsieur qui l'a joué a été bien mauvais ce soir.

Enesco l'avait dit ni par plaisanterie, ni par coquetterie. Il avait été mécontent de soi. Pourtant, qui d'autre que le grand musicien en personne, aurait réalisé qu'il était possible de jouer mieux qu'il ne l'avait fait ? Pour les auditeurs, cela avait été une soirée de splendeur.

Une autre fois, toujours salle Gaveau, Enesco donnait, pour la première fois, sa sonate pour piano, opus 24, numéro 1.

Marcel Dupré était venu spécialement de Meudon pour l'entendre. Beaucoup de personnalités de la musique française étaient présentes : Cortot, Boucherit, Vuillermoz, Nadia Boulanger. En m'apercevant après le concert, elle s'exprima ainsi : „Comment peut-il réussir cet homme à garder aussi au piano son rythme tellement extraordinaire ? Et comment peut-il bâtir si bien une sonate, quand sa fougue improvisation ne s'en inquiète guère ? Mais, chose incroyable, je l'ai trouvé tout désolé, pour de fausses notes qu'il affirme avoir commises ! Sûrement nul autre que lui n'en a pris connaissance !"

Il était infiniment plus tolérant envers les autres, surtout quand il trouvait que les mérites n'y manquent point.

En France comme en Roumanie, il prêtait souvent son concours au piano à de bons chanteurs ou instrumentistes pour activer leur carrière, leur assurant ainsi public et succès et un progrès artistique digne d'être envié.

En ce qui concerne ses propres concerts, des contemporains d'Enesco, surtout en France, étaient quelque peu surpris que le violoniste roumain de grand prestige international ne choisisse pas exclusivement des pianistes de très grand renom, comme partenaires.

On ne peut oublier qu'Enesco a joué avec Risler, Saint-Saëns, Richard Strauss, Fauré, Bartok, Casella ou d'autres illustres musiciens. Mais, la délicatesse proverbiale du maître roumain l'empêchait même qu'il se trouvait à l'apogée de sa gloire, à renoncer à ses fidéles accompagniateurs de toujours, modestes mais capables, et faisait toujours appel à leurs services, comme par exemple à Paris à l'excellent Eugène Wagner.

C'étaient des témoignages d'attention et d'amitié collegiale qu'il maintenait avec constance.

Comme chef d'orchestre, à Paris, tout comme à Bucarest et comme partout ailleurs, il n'avait qu'à monter au pupitre pour qu'une métamorphose se passât dans la masse des instrumentistes. Avec une force de persuasion qui lui appartenait, Enesco élevait vers soi tout l'ensemble. Avec une patience et une douceur qui le caractérisait, en toute collégialité, illustrant chaque suggestion avec une intensité d'expression que la flamme de son tempérament vibrant animait à chaque instant, Enesco faisait d'une répétition un bain de musique, une source intarissable de révélations.

En 1928, il dirigea l'orchestre de Paris. A peine arrivé en scène pour la première répétition, les membres de l'orchestre, debout, commencèrent des ovations qui durèrent plusieures minutes. La tête baissée, sensible à cette chaleureuse manifestation spontanée mais recevant l'hommage plutôt en simple intermédiaire voué à l'oeuvre musicale qu'en artiste fêté, il passa au travail. Pour des passages plus exigents, il demandait à chaque pupitre de premiers violons de répéter séparément, indiquait chaque endroit d'importance, établissait les dosages et de sa superbe voix barytonale, des inflexions et des contours mélodiques qui se demandaient bien caractérisés.

A deux reprises, il s'assit au piano pour offrir à l'orchestre l'équivalence vivante de ce qu'elle devait mettre en valeur.

Après la répétition, suivie longuement par les applaudissements de toute la phalange orchestrale, Enesco se retira, non sans quelques échanges amicaux de paroles avec certains d'entre les musiciens.

— Nous avons eu, disait le premier violonceliste, la semaine passé, vous le savez bien, un autre chef d'orchestre étranger. Tout a très bien marché mais nous sommes rentrés chez nous avec tout ce que nous savions déjà, avant le concert. Aujourd'hui tout simplement, nous partons plus musiciens que nous étions venus. Et, comme cela aurait été commode pour Enesco de se faire grâce de toute sa fatigue, pour nous apprendre du nouveau. Même ainsi, on aurait mieux marché que d'habitude. Mais on est toujours plus content, quoi, de pouvoir faire des répétitions comme celle de ce matin !

Une renommée non moindre s'assura dès leurs débuts, en 1928, les cours publics d'interprétation tenus par George Enesco à Paris.

La parole affable et chaleureuse du maître, la vue large, claire, pénétrant au plus profond des oeuvres, le soin de ne laisser rien de non élucidé et de ne décourager personne, tout était surpassé dans la seconde partie de la leçon quand il y passait au piano comme partenaire de l'élève, en répétant intégralement la sonate, le concerto ou la piéce instrumentale inscrite. Dans cette partie du cours, six cents auditeurs écoutaient le souffle coupé de surprise et d'admiration, le don extraordinaire du pianiste musicien qui réussissait à entraîner la participation dans le courant, le sens, la vie de l'expression, essentielles et intimes de l'oeuvre interprétée, comme par miracle.

Chaque éxécutant déclarait à son arrivée en scéne, l'oeuvre présentée, son nom, sa nationalité et son petit palmarès personnel. Aux Anglais, Enesco parlait leur langue. A l'étonnement général, il s'adressa à un Allemand de Munich bavarois et à un Autrichien, en

dialecte viennois. En ce qui concerne le français d'Enesco, on reconnaissait unanimement qu'il était complètement exempt du moindre accent étranger.

À l'un des cours, une violoniste roumaine, parmi les candidats de nombreux pays, avait monté l'estrade pour jouer le concerto en mi bemol majeur de Mozart. Ayant observé sa grande timidité, Enesco dit, à pleine voix, dans les applaudissements joyeux de toute l'assistance, qui se rendait compte qu'elle entendait pour la première fois du roumain : „Fii fără nici o teamă şi să cînţi ca la mama acasă !" (Soyez sans aucune crainte et jouez comme chez votre maman !")

Ces cours exceptionnels ont ajouté à l'amitié culturelle entre la France et notre pays, un titre précieux à part. On ne saurait l'oublier !

ALFRED CORTOT

On perd de vue, bien souvent ou des fois on ne le sait — pas assez, que ce grand artiste de notre siècle n'était pas uniquement un pianiste absolument hors ligne.

Personnalité complexe, innovateur ardent, Cortot méttait à jour, il y a depuis, quelques soixante ans pour le moins, des idées et des principes dont la généralisation future lui demeurera tributaire.

La radio, la télévision, les initiations musicales publiques, emploient de nos jours courrament la conférence illustrée, les auditions précédées par des explications et des analyses.

À l'Université des Annales de Paris, Cortot avait donné pour la première fois une signification et une ampleur définitive à cette formule. Des salles mondées et enthousiastes suivaient les mémorables manifestations de ces super-leçons d'art et d'esthétique où la parole et la musique unissaient leur éloquence d'une manière idéale.

Fondateur en 1919 de l'École Normale de Musique de Paris, Cortot y avait envisagé des cours semblables, appliqués à l'histoire de la musique, avec le concours de personnalités consacrées.

Il avait conçu pareillement au dessus de tous les autres degrés d'examens, la création d'un examen en fin d'études intrumentales intitulé „Licence de Concert".

En dehors de l'obligation pour les candidats de soutenir devant une commission internationale un concert de huit pièces, dont une oeuvre de Bach, une sonate et un concerto imposé, ce dernier à peine connu un mois avant l'épreuve, ils devaient élaborer et déposer deux semaines avant la licence de concert, un travail musicologique, réalisé du point de vue historique, stylistique, de la forme musicale, instrumentale et de l'interprétation, concernant toutes les pièces du programme personnel.

(En 1929 et, ensuite, plusieurs autres fois, les deux premières sonates pour piano et violon d'Enesco ont figuré dans les programmes de certains élèves du violon.

Quant à la *Symphonie concertante pour violoncelle*, elle a été la pièce imposée pour l'année 1930. Ainsi, ces oeuvres maîtresses de la musique roumaine, entraient dans le répertoire des jeunes virtuoses de différents pays).

Je viens de faire cet exposé autant pour mettre en évidence la notion d'apprendre la musique multilatéralement suggérée ainsi par Cortot aux apprentis concertistes, que pour révéler la participation supplémentaire qu'il assurait lui-même à ces efforts, puisque la totalité de travaux écrits étaient lue, adnotée, corrigée, par lui-même. Après la présentation instrumentale, il confrontait avec chaque candidat le travail littéraire avec ses conséquences d'interprétation.

On peut donc s'imaginer combien étaient attentifs les sondages effectués par Cortot pour se rendre compte du sérieux, du savoir, de la culture, de l'intelligence et de la sensibilité de chacun des candidats à la licence de concert.

Alfred Cortot faisait partie également du jury pour le violon, pour le violoncelle, pour la musique de chambre.

Ce qu'on ne sait pas sufisamment sur ce grand musicien c'est qu'il était en même temps un remarquable chef d'orchestre. Il avait fondé en 1929 à Paris un orchestre qui portait son nom et qui répondait à deux fonctions distinctes.

Une ou deux fois par semaine, elle était à la disposition des aspirants chefs d'orchestre, sous la direction de Diran Alexanian. (Lipatti a travaillé aussi avec cet éminent maître qui a été le professeur des violoncellistes Cassado, Pierre Fournier, Henri Honegger, Maurice Eisenberg).

En dehors de cette activité, l'orchestre dirigé par Alfred Cortot, préparait les huit concerts annueles et publics qu'il donnait, avec grand nombre de premières auditions. (Les membres de l'ensemble se composait en partie des élèves de cours supérieur de l'école renforcés par une série d'instrumentistes des plus valeureux de Paris, premier violon concertant étant Zino Francescatti. Ravel, Enesco, Honegger, Jacques Ibert furent dès la première année présents aux répétations et aux concerts.

Ici encore, le zèle de Cortot dépassait l'habituel. Pour chaque concert, il prenait chez lui les parties des instruments à cordes pour noter coups d'archet et certains détails du phrasé, labeur bien minutieux mais décisif pour l'unité et le finissage de ces interprétations symphoniques de haute réalisation suivies par un public qui épuisait les places pour toute la saison.

J'ai toujours été impressioné par la chaleureuse sincérité de la sympathie toute particulière de Cortot à l'adresse des élèves roumains. Il se sentait attiré par notre pays, où il donna,

tant de fois, à partir de 1906, des concerts d'une importance exceptionnelle.

Silvia Serbescu, Georges Ciulac, Radu Mihail, Ovide Drimba, Dinu Lipatti, Alexandre Demetriad, entre autres, ont répondu avec talent à l'enseignement reçu de leur célèbre maître la plupart d'entre eux ayant été en fin de cours, de brillants vainqueurs dans la redoutable épreuve de la licence de concert.

On se faisait fête du jour où Enesco rendait visite à l'École Normale. J'ai pu entendre à l'une de ces occasions, le maître roumain et Alfred Cortot jouer les variations pour deux pianos de Georges Enesco et lors d'une autre séance, émouvante entre toutes, la troisième sonate pour piano et violon, dans laquelle, l'intuition étonnante de Cortot lui permit de s'identifier avec les accents de ce chef d'oeuvre que l'auteur avait voué à sa patrie, qu'on découvre sans cesse en l'écoutant.

Après le malheur de la guerre, je n'ai jamais pu réentendre Cortot. Je demandais en 1942 à Bucarest, à Walter Gieseking :

— Est-ce que vous avez entendu, tout dernièrement, Cortot ?

— Le mois passé même — me répondit-il — dans le concerto de Schumann et les Variations symphoniques de Franck.

— Et, comment cela a-t-il été — lui demandais — je encore ?

— De ma vie je n'ai entendu quelque chose de plus beau — m'a encore répondu cet autre grand élu du piano, en toute admiration.

De même ont pensé l'un de l'autre les deux amis de toute leur existence, Georges Enesco et Alfred Cortot, quand ils s'écoutaient réciproquement, quand ils croisaient leurs chemins pour dévoiler à tous, l'univers infini de leur art, avec tant de générosité et de génie.

MARCEL CHAILLEY

Parmi les amis les plus fidèles d'Enesco, Marcel Chailley, violoniste et professeur français, a inscrit un nom qu'il faut retenir tout particulièrement.

Exactement du même âge que lui, collègues de conservatoire avant leur adolescence, également amoureux tous les deux du violon et de la musique de chambre, ils étaient appelés à se rencontrer souvent dans les sentiers de la musique. Il semble certain qu'il serait devenu lui aussi l'un des hôtes de notre pays qui lui tenait à coeur grâce à Enesco et à la musique de celui-ci si, dans la santé de cet artiste de grand et noble tempérament n'était intervenu une maladie chronique, qui lui défendit, les fatigues, dès encore jeune, tournées lointaines : un asthme très prononcé et qui imposait beaucoup d'attention.

Il s'est vu, dans cette situation, forcé à se consacrer presque exclusivement à l'enseignement qu'il a servi néanmoins avec un rare élan, le même qu'il avait voué avant, aux concerts et à la musique de chambre.

Prix du Conservatoire à seize ans, il commença son activité au premier pupitre de l'orchestre Colonne, à coté de Jacques Thibaud.

Peu après, le „Poème Roumain" de Georges Enesco était joué par cet orchestre célèbre.

(En l'année 1930 a eu lieu à Paris, au Trocadero, l'inauguration de la statue d'Edouard Colonne, chef d'orchestre de courageuses initiatives et magnifique prestige, pour commémorer 20 ans depuis sa mort. Un concert festif dans la grande salle de ce palais, eût la participation d'Enesco, invité à jouer la Symphonie Espagnole de Lalo, oeuvre qu'il avait jouée jadis sous la direction de Colonne. Cette fois, ce fut Gabriel Pierné le successeur de Colonne, qui dirigea ce mémorable concert, applaudi par trois mille cinq cents personnes).

Devenu un peu plus tard chef de quatuor à cordes, Chailley donna en première audition, avec le quatuor Geloso, une puissante oeuvre de jeunesse d'Enesco, l'octuor à cordes. (A l'École Normale de Musique, cet octuor a été donné plusieurs fois, avec le concours d'élèves de classes terminales et tour à tour dirigé par Alexanian et Georges Enesco. Marcel Chailley prêta et fit répéter ses élèves pour ces occasions).

Interrogé à Bucarest par des amis sur la personnalité de Marcel Chailley, Enesco s'exprima ainsi : „C'est un violoniste et un musicien d'élite, malheureusement mis hors de jeu par une maladie chicaneuse et assez dangereuse. Il est cependent d'une rare valeur dans l'enseignement. Devant le professeur Marcel Chailley, chapeau bas". (Phrases entendues textuellement par le signataire).

Du moment qu'il devint professeur, Chailley se consacra sans trêve à modeler et à guider les talents de ses élèves, de manière à développer continuellement leur réceptivité pour la musique par de multiples moyens.

Violon en main pour illustrer sur place chaque conseil donné, il passait fort souvent au piano, pour soutenir et animer le jeu des élèves et le faisait avec un don qui n'appartient qu'à ceux qui s'y mettent de tout coeur à leur mission.

Il y avait d'ailleurs chez Chailley un soin si affectueux envers tous ses élèves, que la classe devenait plutôt une grande famille, réunie autour de la musique et de son parent spirituel.

Il aimait commenter en pleine classe les meilleurs concerts de violonistes qui se succédaient sur les estrades au long des riches saisons parisiennes, en caractérisant leur art et leur manière instrumentale, cherchant à former le goût et à orienter le sens critique de ses jeunes émules.

D'Enesco, il parlait plus souvent même que les occasions qu'il en donnait par ses concerts car ses interprétations des grandes pages de la

littérature du violon étaient toujours inscrites au tableau des plus hauts exemples. Conception, mouvement, style, colorit miraculeux, tout était évoqué chaque fois que le répertoire de la classe touchait à celui, si vaste, d'Enesco.

Toutefois, la famille scolaire citée ne se réduisait pas aux aspects de classe, même enrichie par des compléments d'initiation moins courants.

Marcel Chailley et sa femme, Celliny Chailley Richez, partenaire d'Enesco dans de nombreuses oeuvres musicales, élève de Raoul Pugno et admirable pianiste musicienne, passaient leur vacances dans le village de Seigneley, situé entre Paris et Dijon. Avec le concours des voisins, ils y casaient chaque été, en plusieurs séries, pour au moins dix jours, les élèves de la classe de violon.

On faisait de la musique de chambre, des pièces de violon, on étudiait sous la surveillance du maître et tout se complétait par des promenades collectives dans les alentours, vers de vieux châteaux, à travers les collines et les forêts de la région.

Ainsi était Marcel Chailley dont trois de ses meilleurs élèves ont été des roumaines : Clémentine Cristesco, soliste une seule fois de la „Philarmonie" de Bucarest, (Beethoven) car elle mourrut peu après, Nina Alexandresco, toutes les deux licenciées de concert et une troisième, dont je ne puis m'empêcher de parler plus longuement, pour mettre en évidence une action due à la généreuse bonté d'âme de Marcel Chailley.

En 1929, je crois, une petite roumaine de huit ou neuf ans, était arrivée à Paris accompagnée par ses parents. Si Chailley était encore en vie, je serais bien gêné de mon indiscrétion, car il s'agit d'un acte purement privé du maître qui était de la même modestie et délicatesse que nous avons rencontrées toujours chez Enesco aussi. Beaucoup d'années se sont écoulées cependant depuis que le professeur nous a quitté presque subitement, en 1936, terrassé par une forte crise de la maladie dont il souffrait.

La fillette a été présentée à Marcel Chailley. car c'était une très précoce petite violoniste. Impressionné par la belle vocation de l'enfant, Chailley expliqua au père qu'il était nécessaire que la frêle aspirante concertiste travaillâ encore quelques années pour s'assurer les grands résultats requis par une carrière qui s'annonçait très intéressante.

Le père, bien embarassé, déclara que cela lui paraissant difficile, car il devait rentrer en Roumanie ou il était lui-même professeur de musique et ne pouvait pas se décider à laisser toute seule à Paris, dans une pension quelconque, la petite... Lola.

Chailley ne resta pas longtemps perplexe et en prenant une décision de vrai père qu'il était pour tout élève qui lui était confié, dit au parent de la gosse : „Cher Monsieur, vous pouvez rentrer tranquille en Roumanie. J'ai cinq enfants. J'en aurais six, avec Lola, qui va grandir et apprendre dans ma maison, parmi mes propres enfants.

Grâce aussi à ce geste, qui n'a pas été une simple promesse, Lola est aujourd'hui une vraie violoniste internationale.

La beauté de ce geste prouve en même temps combien était grande l'amitié de Marcel Chailley pour le pays de Georges Enesco, l'homme qu'il a tant aimé et admiré. Son nom doit d'autant plus, au moment des quatre vingt dix ans de la naissance des deux artistes, trouver dans la pensée de nos générations actuelles de musiciens un echo particulier de sympathie et de gratitude, car on doit être toujours heureux de découvrir des actions du passé dignes d'être connues et rappelées élogieusement.

ROMEO ALEXANDRESCU

BIBLIOTECA „ASTRA"

Muzica — Nr. 5 — p. 1 — 48 Bucureşti Mai 1972

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul Căminului Cultural din Com. Buteni — Arad, dirijat de Paul Paradenco

I. P. "Informaţia" c. 1365

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

iunie 1972 6

Premiile Uniunii Compozitorilor pe anii 1970-1971

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor a decernat următoarele premii pentru lucrări muzicale și de muzicologie pe anii 1970—1971 :

1) MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ : **Simfonie :** Andreas Porfetye — Simfonia a III-a ; **Lucrări vocal-simfonice :** Liviu Glodeanu — „Soclu pentru timp", cantată ; **Lucrări simfonice ample :** Ludovic Feldman — „Umbre și lumini" ; **Lucrări simfonice de mici dimensiuni :** Mihai Moldovan „Scoarțe" ; **Lucrări simfonice de largă accesibilitate :** Csiki Boldizsar — Trei piese simfonice și Anton Zeman — „Izvoade" ; **Lucrări intermediare între genul simfonic și de cameră :** Cornel Țăranu — „Racorduri" ; **Lucrări instrumentale de cameră :** Nicolae Beloiu — Septet scenic ; Lieduri : Diamandi Gheciu — 4 lieduri — „Iarba timpului" ; **Lucrări vocal-instrumentale de cameră :** Dumitru Capoianu — „Să faci portretul unei păsări".

2) MUZICOLOGIE : **Lucrări de estetică :** Liviu Comes — „Melodica palestriniană" și Pascal Bentoiu — „Imagine și sens" ; **Lucrări de critică :** Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Miriam Marbé, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu — autorii monografiei „George Enescu", și Viorel Cosma — lexiconul „Muzicieni români".

3) MUZICA DE MASE, CORALĂ : **Lucrări corale ample :** Hilda Jerea „Din viața țăranilor de ieri și de azi", 6 madrigale ; **Lucrări corale de mai mici dimensiuni :** Alexandru Pașcanu — „Bocete străbune" și Vasile Timiș — „Barbu Lăutaru" ; **Cîntece de masă :** Gheorghe Bazavan — „Vatră de mîndri eroi" și Zaharia Popescu — „Pămînt al țării mele" ; **Muzică ușoară, de dans, de estradă și de operetă :** Operetă : Florin Comișel — muzica operetei „Soarele Londrei" și Henry Mălineanu — muzica la „Bună seara, domnule Wilde" ; **Muzică ușoară lirică cu text :** Alexandru Mandi „Sub un petic de cer" și George Grigoriu — „În România" ; **Muzică ușoară de estradă :** Nicolae Kirculescu — „Mică poveste" pentru vioară și orchestră.

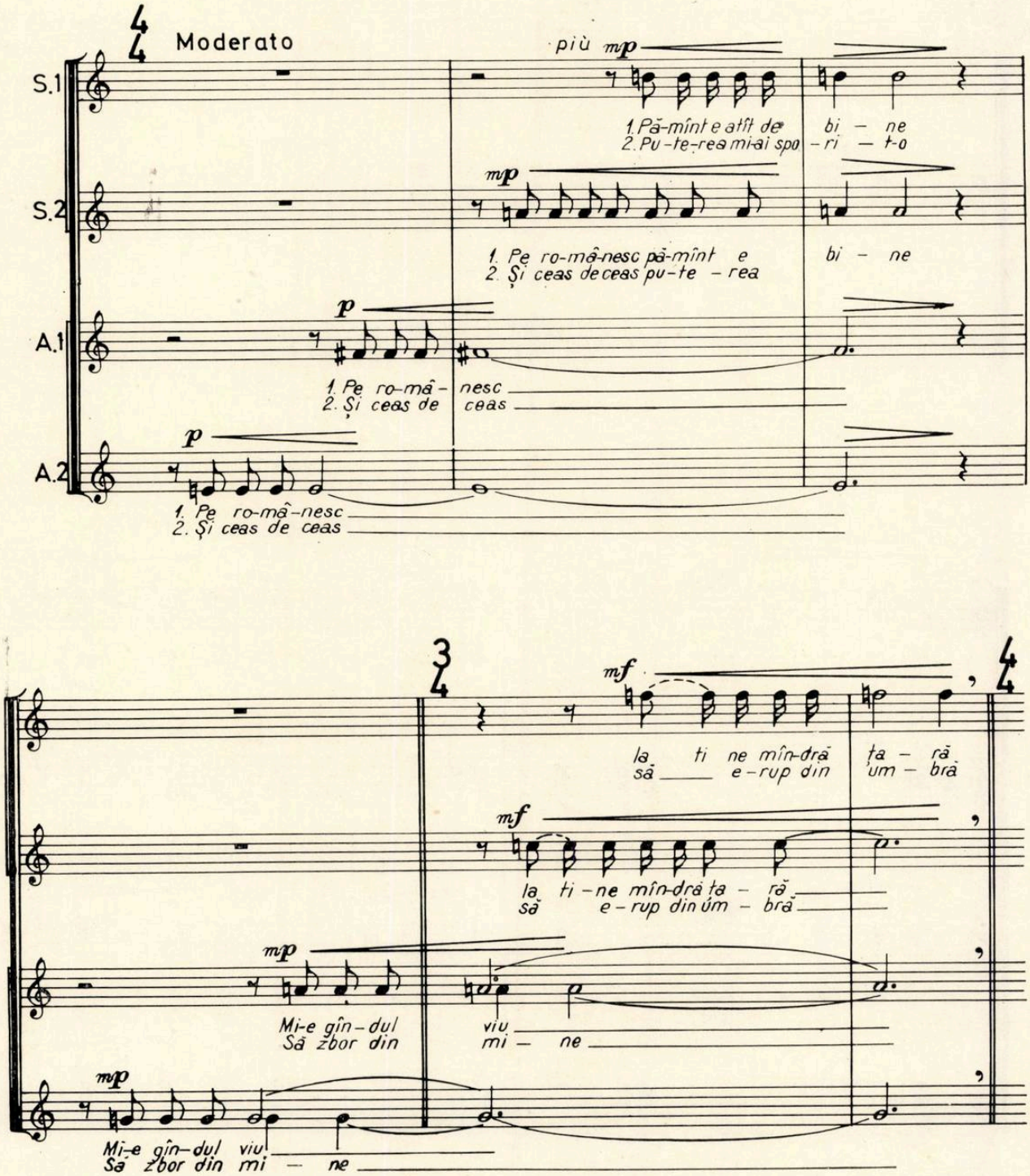
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

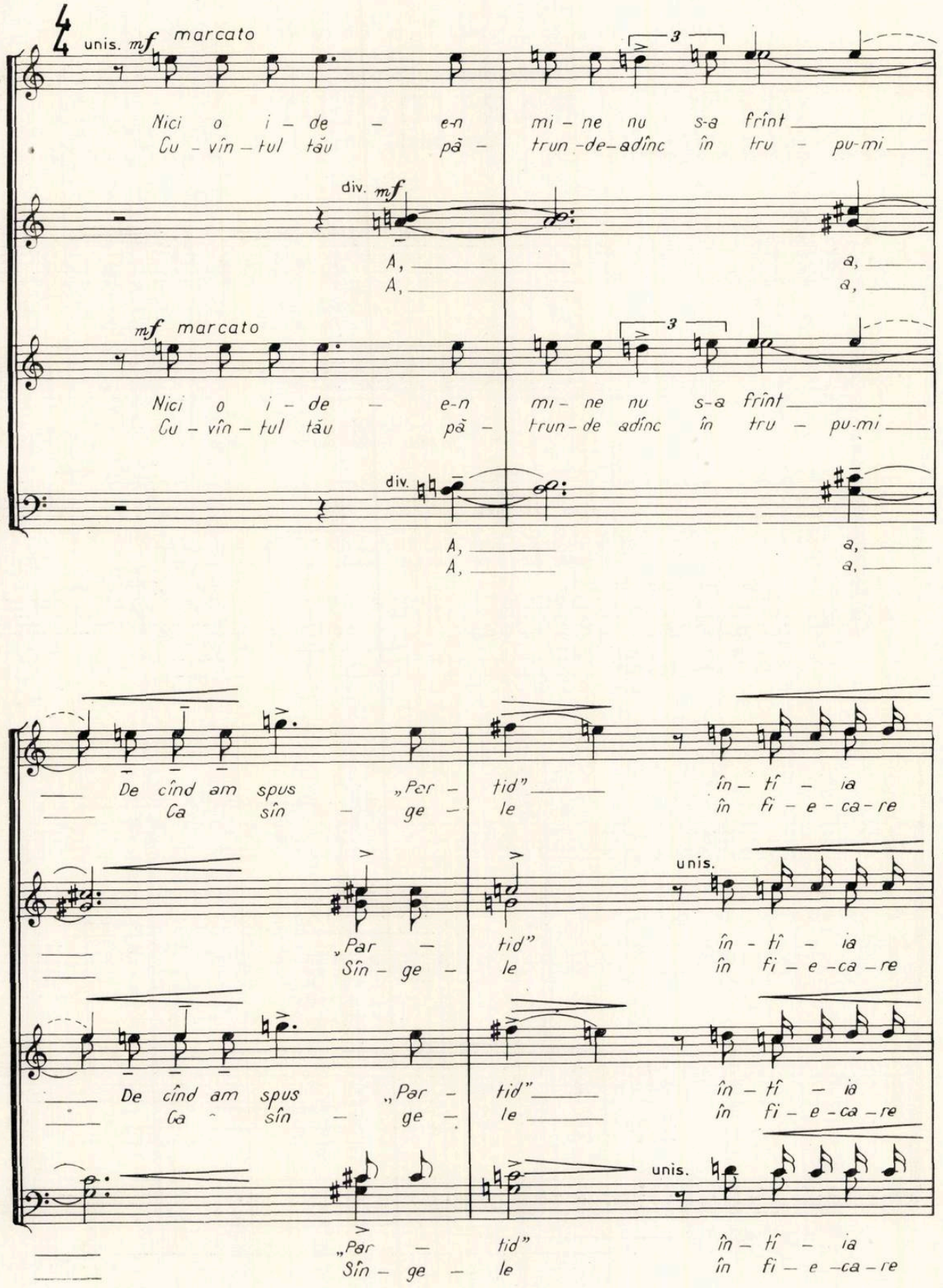
Cîntec distins cu premiul II la Concursul de creaţie corală „Cîntare României Socialiste" organizat de Radioteleviziunea Română

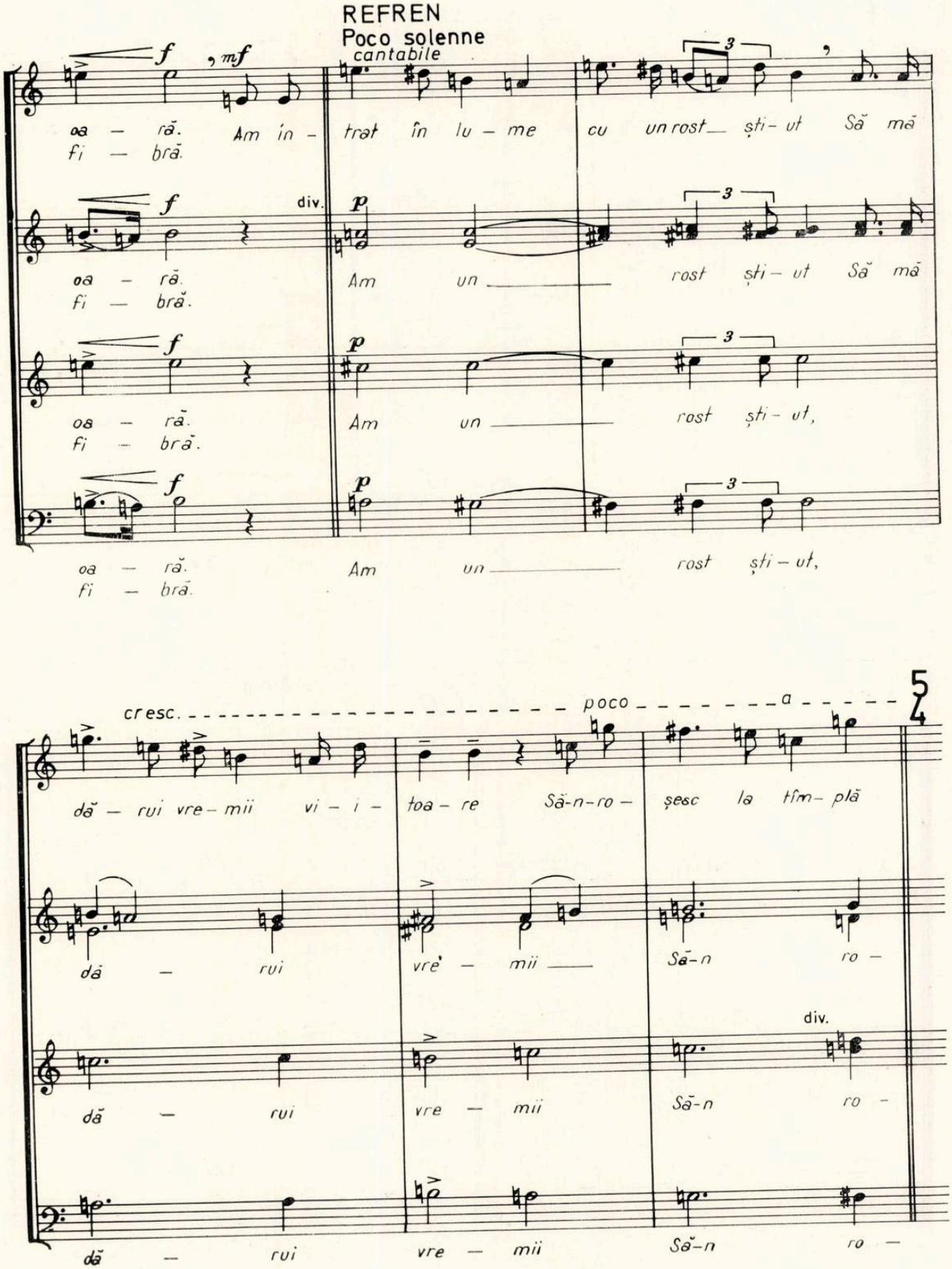
PARTIDULUI

(Cor mixt)

Versurile de Ştefan Mihalcea — *Muzica de* Grigore Nica




S.
A.
T.
B.
unis. mf marcato
Nici o i - de - e-n mi - ne nu s-a frînt
Cu - vîn - tul tău pă - trun - de - adînc în tru - pu-mi
div. mf
A,
A,
a,
a,
mf marcato
Nici o i - de - e-n mi - ne nu s-a frînt
Cu - vîn - tul tău pă - trun - de adînc în tru - pu-mi
div.
A,
A,
a,
a,
De cînd am spus „Par - tid" în - tî - ia
Ca sîn - ge - le în fi - e - ca - re
„Par - tid"
Sîn - ge - le
unis.
în - tî - ia
în fi - e - ca - re
De cînd am spus „Par - tid" în - tî - ia
Ca sîn - ge - le în fi - e - ca - re
„Par - tid"
Sîn - ge - le
unis.
în - tî - ia
în fi - e - ca - re



REFREN

Poco solenne

cantabile

f, mf

oa – ră. Am în – trat în lu – me cu un rost ști – ut Să mă
fi – bră.

f div. p

oa – ră. Am un rost ști – ut Să mă
fi – bră.

f p

oa – ră. Am un rost ști – ut,
fi – bră.

f p

oa – ră. Am un rost ști – ut,
fi – bră.

cresc. poco a

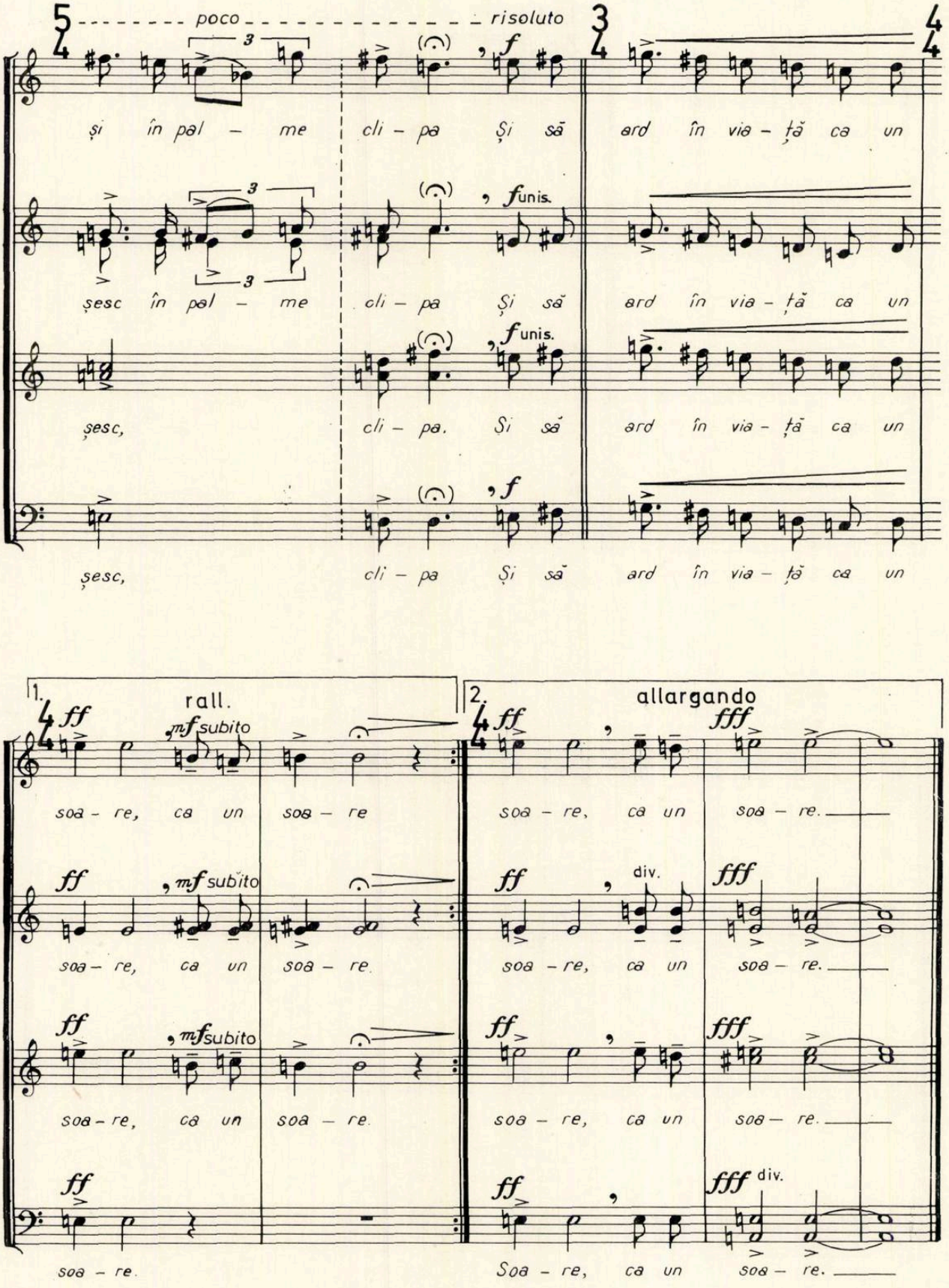
dă – rui vre – mii vi – i – toa – re Să-n-ro – șesc la tîm – plă

dă – rui vre – mii Să-n ro –

div.

dă – rui vre – mii Să-n ro –

dă – rui vre – mii Să-n ro –



5 poco risoluto 3 4

și în pal – me cli – pa Și să ard în via – ță ca un

f unis.

șesc în pal – me cli – pa Și să ard în via – ță ca un

f unis.

șesc, cli – pa. Și să ard în via – ță ca un

f

șesc, cli – pa Și să ard în via – ță ca un

1. rall. 2. allargando

ff *mf* subito *ff* *fff*

soa – re, ca un soa – re soa – re, ca un soa – re.

ff *mf* subito *ff* div. *fff*

soa – re, ca un soa – re. soa – re, ca un soa – re.

ff *mf* subito *ff* *fff*

soa – re, ca un soa – re. soa – re, ca un soa – re.

ff *ff* *fff* div.

soa – re. Soa – re, ca un soa – re.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 6 (235) iunie 1972

SĂRBĂTOARE ARGEŞEANĂ

Constituirea Reuniunii Corale „Înfrăţirea"

Asistăm în ultimii ani la un puternic reviriment al mişcării corale de pe întreg cuprinsul ţării, la o activitate tot mai intensă a formaţiunilor corale de amatori care, stimulate de numeroasele concursuri republicane, se întrec în a oferi noi şi vibrante interpretări ce au la bază fondul de aur al cîntecului popular, preţioasa moştenire lăsată de marii compozitori înaintaşi, cîntecul patriotic de ieri şi de azi sau cîntecele noi inspirate de lupta plină de măreţie a partidului pentru construirea societăţii socialiste.

Fără îndoială, un imbold deosebit la creşterea interesului faţă de mişcarea corală îl constituie difuzarea pe plan naţional a concursului CINTARE PATRIEI, organizat de Televiziunea Română care în afara juriului de specialitate care acordă calificativele concurenţilor, adună în faţa micului ecran un al doilea juriu de sute de mii sau milioane de auditori pentru care redescoperirea muzicii corale, a posibilităţilor sale emoţionale, exprimînd simplu şi direct forţa şi vitalitatea artistică a poporului nostru, constituie o adevărată revelaţie.

Este deosebit de semnificativ faptul că această renaştere a vieţii corale la noi are loc în timp ce pe plan universal mijloacele mecanice de difuzare a muzicii, radioul, televiziunea, discul, tranzistorul, urmărind pe fiecare om aproape pretutindeni, transformă amatorul de muzică aproape exclusiv într-un consumator, creindu-i o adevărată inhibiţie la ideea că ar putea fi el însuşi un interpret. Poporul nostru, atît de talentat, dispune de nesecate resurse de sensibilitate, de inepuizabila plăcere de a cînta, fiecare simţind cum palpită în el dragostea de a se exprima prin vers şi cînt, o veritabilă forţă de creaţie acumulată de veacuri în puternica noastră spiritualitate care aştepta parcă doar momentul deplinei libertăţi şi al marilor înfăptuiri care se cer a fi cîntate.

Asemenea gînduri mă preocupau într-o după amiază din primăvara aceasta — sîmbătă 4 martie — pe cînd într-un grup de muzicieni reprezentînd Uniunea Compozitorilor şi Televiziunea Română parcurgeam autostrada de Piteşti pentru a lua parte la festivitatea de constituire a Reuniunii Corale „Înfrăţirea". Apropiindu-ne de Leordeni unde a avut loc sărbătorirea, mi-am amintit frumosul cîntec popular, atît de spiritual şi de îndrăgit de cei de prin partea locului :

„În gară la Leordeni
Mă-ntîlnii cu mîndra ieri.
De m-aş întîlni şi mîine
Ar fi ferice de mine..."

Într-adevăr această întîlnire a noastră la Leordeni a fost un moment fericit atît pentru reprezentanţii celor cinci coruri de pe valea Cîrcinovului şi de pe valea Argeşului care activează în formaţiile artistice din Dobreşti, Priboieni, Topoloveni, Călineşti şi Leordeni, cît şi pentru noi toţi ceilalţi participanţi la această sărbătorire. Înnodînd după ani îndelungaţi frumoasa tradiţie a „Reuniunilor de cîntări", a marilor „Asociaţii corale" din trecutul muzicii româneşti, reuniunea „Înfrăţirea" preia ştafeta transmisă cu mîndrie şi abnegaţie, cu nestrămutată credinţă în valorile eterne ale poporului nostru de reuniunile grupate în jurul unor mari muzicieni înaintaşi ca Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Ion Vidu, D. G. Kiriac şi alţii. Este bine cunoscută nobila menire care a stat la baza acestor formaţiuni artistice, contribuind nu numai la cultura muzicală a poporului nostru dar mai cu seamă, făcînd prin graiul vibrant al cîntecului legătura spirituală a românilor de pretutindeni dintre care mulţi se aflau pe acea vreme încă sub stăpînire străină, pregătind şi mobilizînd conştiinţele în vederea măreţului ideal al unităţii naţionale.

Crearea primei reuniuni corale din epoca socialismului, aici, pe valea Argeşului şi a Cîr-

cinovului, la mai puțin de o sută de km. de București nu este întîmplătoare. Aici între dealurile pline de rodul și mireasma viilor și a pomilor fructiferi, în depresiunile de la poalele Carpaților, pe străvechile meleaguri ale Basarabilor transfigurate în artă de iscusința meșterului Manole, există o regiune folclorică deosebit de bogată. Minunate costume naționale, purtate de membrii celor cinci coruri și alcătuite din ia cu altiță cusută cu arnici, din marama de borangic țesută cu frumoase broderii de mătase, aceste minunate marame care ne-au impresionat atît de mult amintindu-ne de acele gioconde-țărănci din opera lui Grigorescu, la șervetul de perete lucrat în războiul de casă cu alesături meșteșugite, la covorul frumos înflorat și viu colorat, totul pînă la stîlpii caselor și porțile încrustate cu măiestrie, denotă necesitatea interioară a localnicilor de a transfigura în artă tot ceea ce îi înconjoară. Nici folclorul muzical nu este mai prejos. Se cîntă mult și se cîntă de mult pe aceste locuri. Cele mai vechi începuturi de viață corală datează de pe la începutul secolului nostru. La *Topoloveni*, încă din 1905 învățătorul folclorist Dumitru Mihalache organizează prima formație corală. După moartea acestuia, în primul război mondial, foștii lui elevi, acum ei înșiși dascăli, trec la reorganizarea vieții corale fondînd în 1922 o primă asociație corală între Topoloveni și Leordeni denumită tot „Înfrățirea", sub conducerea lui C-tin G. Popescu. Cu acest prilej participă marii muzicieni ai vremii D. G. Chiriac și C-tin Brăiloiu. La *Priboieni* ia ființă în 1912 din inițiativa învățătorului Rădulescu Codin o „Societate Culturală" creîndu-se totodată prima formație corală dirijată de învățătorul Al. Ciucă. La *Dobrești* activitatea corală are de asemenea vechi tradiții fiind semnalată încă din 1905 printr-un cor creat de dascălul Ion Dumitrăchescu. Reorganizată de învățătorul Nicolae Șătraru în perioada dintre cele două războaie, formația cucerește la diverse concursuri mai multe premii. După 1945 corul are o activitate neîntreruptă, fiind prezent la numeroase concursuri și obținînd mai multe premii. Din 1960 prof. Nicolae Șătraru, pensionar, trece conducerea corului — alcătuit din țărani cooperatori — tinerilor dirijori Filip Heroiu și Mihail Heroiu. În 1967, îndrumată de Ion Ionescu formația obține locul al doilea pe țară la concursul echipelor artistice de amatori. La *Leordeni* activitatea corală începe odată cu secolul nostru. Numeroși învățători au activat aci ca dirijori și îndrumători. Sînt amintite cu respect numele lui I. Diaconescu, Chiribelea, Al. Ciucă și alții, cu care formația participă la diverse concursuri fiind distinsă cu numeroase premii. Din 1968 conducerea corului este încredințată lui Ion Ionescu care o ridică la un nivel artistic superior, obținînd noi premii și distincții. La *Călinești* primele manifestări de viață corală au loc încă de la începutul veacului intensificate după primul război mondial. Din 1946 activitatea se desfășoară neîncetat, corul participînd la faza finală a concursurilor republicane. Și acest ansamblu s-a bucurat de îndrumarea dirijorului Ion Ionescu. Dirijorul permanent al formației este prof. Gh. Gomoiu.

Ca și celelalte reuniuni muzicale din trecut, reuniunea corală „Înfrățirea" avea nevoie de o personalitate muzicală remarcabilă în jurul căreia să se cristalizeze întreaga activitate artistică, un îndrumător cu o autoritate incontestabilă și cu un prestigiu bine stabilit, acceptat de membrii și de dirijorii celor cinci coruri care s-au hotărît să creeze reuniunea. Această alegere s-a făcut în persoana dirijorului corurilor din Topoloveni și Leordeni, Ion Ionescu. Muzician de o aleasă pregătire profesională, animator dotat cu o deosebită sensibilitate și muzicalitate, autentic maestru al muzicii interpretative, dirijorul Ion Ionescu atrage în jurul lui pe iubitorii de muzică, însuflețește masele de coriști obținînd rezultate de înalt nivel artistic. Aparițiile din ultimul timp ale corului din Topoloveni la Radio și Televiziune precum și rezultatele remarcabile obținute la concursul CÎNTARE PATRIEI confirmă pe deplin stima și dragostea de care se bucură corurile din Topoloveni și Leordeni nu numai în regiune ci și în întreaga mișcare a artiștilor amatori din țară. Astfel se explică desigur atracția pe care au constituit-o aceste coruri și dirijorul lor pentru celelalte echipe din Dobrești, Priboieni și Călinești care alcătuiesc împreună Reuniunea.

La sărbătorirea de constituire a reuniunii „Înfrățirea" care, așa cum am arătat la început, a avut loc la căminul cultural din Leordeni, au participat autoritățile locale în frunte cu tov. Gheorghe Năstase, prim secretar al Comitetului județean de partid Argeș, maestrul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor, și Mircea Chiriac, profesor la Conservator, reprezentînd Uniunea Compozitorilor, Vasile Donose, muzicolog, din partea Televiziunii Române, Florian Popescu, vicepreședinte al Consiliului Popular județean Argeș, prof. Ion Catana, președintele Soc. culturale din comuna Priboieni, Ion Ionescu, dirijorul corurilor din Topoloveni și Leordeni, și alții. Adunarea generală de constituire este condusă de prof. Ion Catana care în cuvîntul de deschidere arată importanța acestei sărbătoriri marcînd o etapă calitativ superioară în desfășurarea activității artistice pe aceste meleaguri înfrățite. În continuare, următorul vorbitor, Ion Ionescu evocă contribuția marilor dascăli înaintași care cu peste șaizeci de ani în urmă au pus bazele activității corale din regiune. Se dă citire proiectului de statut din care desprindem : art. 1 „Se constituie reuniunea corală „Înfrățirea" pe data de 4 martie 1972 cu sediul în orașul Topoloveni, ca expresie a hotărîrii membrilor formațiilor corale

din comunele : Călinești, Dobrești, Leordeni, Priboieni și orașul Topoloveni. Art. 2 : Scopul reuniunii corale. a. Să contribuie prin activitatea sa, la educarea estetică a maselor de oameni ai muncii, la propagarea politicii culturale a Partidului și Statului nostru. — b. Să determine înoirea și îmbogățirea repertoriului formațiilor corale cu lucrări valoroase din creația românească contemporană dedicată trecutului revoluționar de luptă al poporului, al muncii pentru construirea socialismului sub conducerea partidului, precum și cu lucrări din creația românească clasică și din muzica clasică și contemporană universală. — c. Să stimuleze și să intensifice activitatea artistică prin consolidarea formațiilor corale existente, înființarea de noi colective în raport cu posibilitățile locale și descoperirea de noi talente muzicale. — d. Prezentarea unor programe la nivelul cerințelor artistice mereu crescînde ale spectatorilor și ridicarea măiestriei interpretative pentru abordarea treptată a unor piese corale de înaltă ținută — e. Stabilirea unor legături de prietenie și colaborare cultural-artistică cu alte instituții similare din țară și străinătate. — f. Organizarea unor forme de perfecționare artistică a dirijorilor, formațiilor și de educație muzicală a coriștilor.

Pe marginea proiectului de statut iau cuvîntul mai mulți tovarăși susținîndu-l cu căldură și subliniind importanța deosebită a evenimentului. Este pus la vot proiectul de statut care este aprobat în unanimitate. De asemenea este aprobat în unanimitate actul de constituire al Asociației și Consiliul de conducere al Reuniunii. Maestrul Ion Dumitrescu este propus Președinte de onoare al Asociației „Înfrățirea" și aclamat de adunarea generală. Sînt propuși membri de onoare ai Reuniunii următorii dirijori, compozitori și muzicologi : Dumitru Botez, Vasile Donose, Mircea Chiriac, Mircea Neagu, Gh. Bazavan, L. Paceag, Marin Constantin, Em. Popescu, votați în unanimitate de adunarea generală.

În cuvîntul său maestrul Ion Dumitrescu, președinte de onoare al Reuniunii „Înfrățirea", a adus noii asociații artistice salutul compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România, urînd mult succes și activitate rodnică acestei frumoase inițiative. Evocînd în continuare rolul de seamă pe care l-au avut în trecut marile asociații sau reuniuni muzicale formate în jurul unor personalități proeminente D-sa a arătat înalta semnificație a continuării acestei nobile tradiții în condițiile noi create dezvoltării artei în societatea noastră socialistă.

Pe aceste meleaguri, a adăugat vorbitorul, membrii asociației azi creată sînt purtătorii unor suflete alese, ale unor tradiții de mare frumusețe spirituală cu care Argeșul s-a mîndrit și se mîndrește de multă vreme. Să cîntăm că avem ce cînta și avem ce spune copiilor noștri și generațiilor viitoare aci la noi și dincolo de fruntariile țării.

Să cîntăm lupta plină de măreție a Partidului, a clasei muncitoare ; să cîntăm belșugul din fabrici și de pe ogoare, viața luminoasă din patria noastră.

În încheiere maestrul Ion Dumitrescu oferă Reuniunii „Înfrățirea" din partea Uniunii Compozitorilor un fond bănesc pentru asigurarea unei baze materiale organizației nou create, precum și un bogat inventar de partituri muzicale, cărți de muzicologie, etc. pentru înzestrarea bibliotecii muzicale a asociației.

Tov. Gheorghe Năstase, primul secretar al Comitetului județean Argeș al P.C.R. salută în cuvîntul său această frumoasă inițiativă menită să ridice și mai sus activitatea corală pe aceste meleaguri argeșene. D-sa își exprimă convingerea că entuziastul dirijor și președinte al Reuniunii, Ion Ionescu va face din acest instrument nou o tribună pentru popularizarea frumosului în arta corală, pentru educarea maselor populare, pentru făurirea omului nou ziditor al socialismului și comunismului din patria noastră. Într-o atmosferă însuflețită de patriotism se dă citire telegramei trimise C.C. al P.C.R., personal tov. Nicolae Ceaușescu pe care sala o ovaționează în picioare manifestîndu-și sentimente de dragoste pentru Partidul Comunist Român, stima, respectul și prețuirea pentru secretarul său general.

Festivitatea s-a încheiat cu un frumos program artistic interpretat de corurile din Călinești, Topoloveni, Dobrești, Priboieni și Leordeni.

Ultimele două bucăți „Trei Culori" și „Glorios Partid" au fost interpretate de cele cinci coruri reunite, sub conducerea lui Ion Ionescu, vibrant interpretate de cei circa patru sute de membri ai Reuniunii.

A urmat a doua „reuniune" a reprezentanților autorităților locale, a primarilor, președinților căminelor culturale, ale celor cinci comune, a dirijorilor corurilor reunite, a coriștilor veterani și a oaspeților, unde s-a închinat un pahar de țuică de Pitești și o crîmpoșie de Topoloveni pentru succesul asociației nou create.

Un nou prilej de a asculta un alt program artistic, de această dată improvizat de cîțiva soliști vocali, un foarte frumos repertoriu de cîntece populare, romanțe, muzică ușoară la modă cu 20—30 ani în urmă, admirabil păstrate de cîntăreții respectivi și atît de emoționant redate.

Ne-am despărțit cu greu de prietenii noștri argeșeni contaminîndu-ne parcă și noi de bucuria cîntatului, de dragostea aceasta sinceră și spontană a celor care văd și astăzi încă în cîntec un prilej de reală desfătare sufletească, o necesitate de a-și îmbogăți viața cu tot ce poate fi mai frumos și înălțător.

MIRCEA CHIRIAC

Itinerar maramureşan al corului „Madrigal"

Cine străbate azi meleagurile Maramureşului — chiar într-o cît de fugară vizită — va rămîne uimit de bogatele tradiţii şi obiceiuri folclorice, de ordonarea armonioasă a folclorului literar, plastic, muzical şi coregrafic. De la „Tînjeaua" (vechi obicei de muncă) pînă la neasemuitele *nunţi* din zonele Someşului, Chiuarului, Oaşului, Merişorului sau Lăpuşului, la echilibrul şi simetria porţilor de lemn, obiectelor din ceramică, totul ne apare azi ca un veritabil spectacol al artei populare, recreat cu sensibilitate şi măiestrie de un Stan Ion Pătraş, sau un Gheorghe Borodi. Aceştia, şi mulţi alţii, găsind noi mijloace de exprimare, asimilînd în toată profunzimea moştenirea, au realizat legătura indisolubilă cu actualitatea, ducînd faima artei populare româneşti departe peste hotarele ţării.

Într-o astfel de ambianţă îşi desfăşoară intens activitatea artistică numeroase formaţii corale de amatori, dragostea pentru cînt fiind aici perpetuată cu pioşenie din tată-n fiu.

Asemenea acestor formaţii, activează corul din Ardusat, înfiinţat în anul 1898 de către învăţătorul Alexandru Anderco, care îl va conduce pînă în anul 1935. În anul 1901 are loc în „Şura Stanului" de pe *Şir* (o uliţă a satului) primul mare spectacol intitulat „Sărăcie lucie" alcătuit pe un libret de Iosif Vulcan. În anul 1906 corul face prima sa deplasare la Băseşti — satul bădiţei Gheorghe Pop, cu care prilej dirijorul este premiat cu o ... scroafă cu purcei (pe ales), iar solista Sarca Gafia cu 5 zloţi de aur şi o năframă de lînă. În anul 1911 participă la prima reuniune corală din părţile Sătmarului în comuna Mădăraş. Deplasarea a fost făcută cu alai de căruţe pe cheltuiala coriştilor. Cele şase formaţii participante s-au întrunit apoi la Satu-Mare sub bagheta vrednicului om de cultură sătmărean Ştefan Mărcuş. În anul 1914 ia parte la jubileul de 25 de ani al *Corului plugarilor români* din Şomcuţa Mare, unde „s-au întrecut pe sine în emulaţiune, cîntînd care de care mai frumos". După primul război mondial, este prezent la toate manifestările de prestigiu ale judeţului Satu-Mare, clasîndu-se de fiecare dată pe unul din primele trei locuri. Succesul din 1936 de la Satu-Mare este legat de numele celui de al doilea dirijor, Vasile Buzilă. Cei patru ani de activitate ai învăţătorului V. Buzilă în fruntea corului din Ardusat s-au dovedit deosebit de rodnici în viaţa muzicală a satului. Între anii 1940—1954, corul va fi pregătit şi condus de învăţătorul Gheorghe Crişan şi va dobîndi locul I la un concurs judeţean (1950) iar în anul 1953 acelaşi loc la un concurs regional. Începînd cu anul 1954 şi pînă în prezent, în fruntea formaţiei se află dirijorul Valentin Băinţan, neobosit animator al vieţii muzicale maramureşene, de numele său fiind strîns legată activitatea altor formaţii corale ca aceea a comunelor Cicîrlău, Hideaga, Tămaia, Finteuşul Mare etc. Sub îndrumarea sa entuziastă şi competentă corul din Ardusat va obţine an de an mai multe premii şi titluri cu prilejul concursurilor corale ale amatorilor (1967 — locul II pe ţară, 1969 — titlul de laureat pe ţară, 1970 — titlul de laureat la concursul „D.G. Kiriac" de la Piteşti, 1971 — din nou titlul de laureat pe ţară, în prezent obţinînd maximum de punctaj în cadrul concursului „Cîntare Patriei"), îşi va lărgi simţitor repertoriul cu lucrări de muzică corală, prioritate avînd cele de inspiraţie folclorică maramureşană sau din bogatele zone ale văii Lăpuşului, Chiuarului şi Codrului. În această perioadă, formaţia va susţine peste 70 de concerte şi spectacole de sine stătătoare, în numeroase oraşe şi sate din ţară, iniţiind cu acest prilej şi unele schimburi artistice cu formaţii similare ale corurilor din satele Ceuaş-Mureş, Leordeni-Argeş şi Chizătău-Timiş. În componenţa actualei formaţii figurează corişti ca Gheorghe Laurian, Aurel Mureşan — Românu, soţii Margareta şi Ion Chişu, Florica şi Ion Popan, Gavriil Neamţu, care activează de mai bine de jumătate de secol, alături de tineri abia ieşiţi de pe băncile şcolii.

Dar iată că timpul s-a scurs, iar corul din Ardusat urmează să sărbătorească trei sferturi de veac de rodnică şi neîntreruptă activitate.

Ardusătenii, oameni ambiţioşi din fire, au dorit cu orice preţ ca la acest jubileu să treacă la loc de cinste în istoria corului lor, întîlnirea la ei acasă, cu „fainul" cor al Madrigalului. Şi au reuşit să-şi împlinească această dorinţă cu sprijinul forurilor de cultură ale judeţului. Asemenea contacte între artiştii profesionişti şi cei amatori, au darul de a îmbogăţi experienţa tuturor participanţilor.

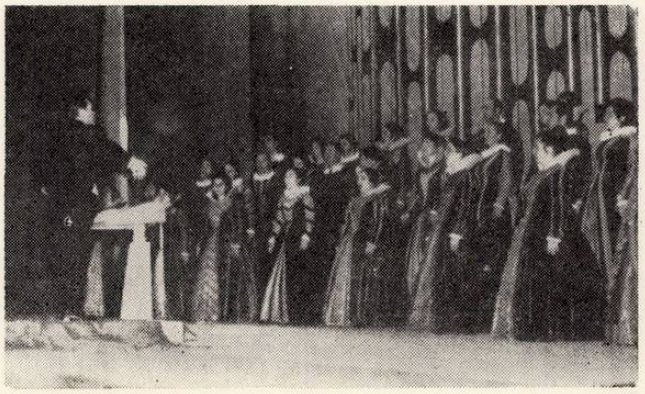
„*Corul din Ardusat* — ne declara Valentin Băinţan — *este format în exclusivitate din ţărani, cu dorinţa fierbinte de a sluji muzica. Cine s-ar fi gîndit că vom ajunge să cîntăm laolaltă pe aceeaşi scenă cu Madrigalul, mesagerul artei interpretative româneşti pe toate meridianele? Fără îndoială, toţi cei care am avut posibilitatea să ascultăm „pe viu", la noi acasă această formaţie condusă cu măiestrie de Marin Constantin, vom face totul pentru a ridica pe o treaptă superioară calitatea interpretării, însuşindu-ne, pe cît ne-o sta în putinţă cîte ceva din arta madrigaliştilor*".

Într-adevăr, răspunzînd unei vechi dorinţe a coriştilor din Ardusat, corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, nu şi-a propus o simplă vizită amabilă, ci — concertînd mai întîi pe scena căminului cultural din Ardusat, susţinînd apoi împreună cu această valoroasă formaţie de amatori, un reuşit spectacol în frumoasa sală a Casei de cultură a Sindicatelor din oraşul Baia-Mare, apoi în sala „Studio" din Sighetul Marmaţiei, din nou la Baia-Mare, de data aceasta în Casa de cultură a Tineretului, unde a avut loc o întîlnire cu cadrele didactice şi studenţii băimăreni, sau în faţa coriştilor din satul Hideaga unde activează o formaţie corală fruntaşă de amatori (îndrumată cu multă pasiune de prof. Ion Săcăleanu) — a ţinut să împărtăşească celor ce i-au aplaudat, din cunoştinţele lor. Dacă acestui bogat program îi vom adăuga şi concertul-lecţie, dedicat celor peste 600 de dirijori de cor, metodişti şi profesori de muzică din judeţ şi municipiu, în cadrul căruia dirijorul Marin Constantin a susţinut o expunere (exemplificată de corul *Madrigal*, cu concursul dirijorului adjunct Ştefan Pruteanu, şefii de partide Mariana Rădulescu, Gerda Spireanu, Rodica Mitrică şi Eremia Stere) în care au fost abordate probleme ale artei dirijorale şi interpretative corale (tehnică vocală şi de respiraţie, exerciţii de încălzire a vocii, de însuşire a textului literar-muzical, legătura sufletească dintre dirijor şi formaţie, redarea onomatopeică a unor texte muzicale etc.) avem imaginea completă a ceea ce a însemnat vizita *Madrigalului* în Maramureş. În decursul spectacolelor amintite au fost interpretate lucrări din literatura universală: *Matona mia cara, La, la, la, Je ne l'ose dire, Chanson d'amour, Margareta dai corai, Quando ritrova* ş.a. alături de lucrări româneşti: *Floricica* de Fr. Hubic, *Păstoriţa* de Marţian Negrea, *Cîntec moroşenesc* de Constantin Arvinte, *Suită din Oaş*, de Dariu Pop, *Colindiţa* de Tudor Jarda sau altele ca *Bocete străbune* de Alexandru Paşcanu, *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe şi două secţiuni din *Remember* de Dan Buciu. Dintre lucrările interpretate de corul din Ardusat, a impresionat autenticitatea locală a *Baladei lui Tomoioagă*, o vibrantă pagină corală datorată compozitorului Constantin Arvinte pe versuri şi melodie culese din comuna Vişeul de Mijloc. S-au remarcat prin căldură şi sensibilitate soliştii Zinca Ghiţa, Maria Raţă, Ioana Popan şi Ion Popan. O gestică dinamică şi sugestivă a dovedit dirijorul Valentin Băinţan.

„*Consider recenta vizită în Maramureş* — *declara Marin Constantin* — *mai frumoasă decît orice turneu întreprins vreodată de noi. Pe oricare din scenele lumii „madrigaliştii" vor retrăi cu siguranţă clipele minunate pe care le-am petrecut în acest colţ de ţară românesc, unde dragostea pentru arta corală este parte integrantă a activităţii artistice actuale. Am fost de-a dreptul cuceriţi de puritatea interpretării corului din Ardusat, de afecţiunea pe care membrii formaţiei o manifestă pentru arta muzicală. Îi asigurăm că vom reveni oricînd cu plăcere în mijlocul lor*".

De altfel, Marin Constantin şi *Madrigalul* şi-a propus întîlniri şi cu alte formaţii corale de amatori din ţară, unde, împreună cu Televiziunea, ar putea iniţia o „istorie a muzicii corale în sunet şi imagini". Prima filă a acestui document a fost înfăptuită (Televiziunea fiind prezentă în cadrul itinerariului maramureşan printr-o inimoasă echipă condusă de regizorul Andrei Brădeanu). Le aşteptăm cu interes şi pe celelalte.

CONSTANTIN RĂSVAN



Aspecte specifice procesului de formare a tinerilor muzicologi

de GHEORGHE FIRCA

Nu există, după opinia mea, o „problemă" a tineretului din Uniunea Compozitorilor în sensul curent acordat cuvîntului, acela de neajuns, de dificultate sau situație fără ieșire. Există numai probleme specifice ale tinerilor creatori, specifice procesului lor de formare și muncii lor. Departe de mine gîndul de a plasa prima, sau numai pe prima categorie de probleme în sfera eticului și a degaja sau dimpotrivă de orice încărcătură etică pe cele din cealaltă categorie ; vom atrage de la bun început atenția asupra necesității abordării în discuțiile noastre tocmai a acestei sfere de idei și aspecte concrete privind convingerile, năzuințele și comportamentul unei generații ce a devenit un element social demn de luat în seamă, cu realizări remarcabile, contribuind alături de celelalte generații la făurirea tabloului artei românești actuale. Discuția este nu numai interesantă și pasionantă în virtutea meditării pe marginea unor idei, mai mult sau mai puțin abstracte, precum aceea a opoziției sau a conflictului între generații, ci cu adevărat, obligatorie, atîta timp cît nu se va uita că această a doua sau chiar a treia categorie se afirmă cu un dinamism specific vremii noastre, și care nu permite contemplarea indiferentă și de la distanță a devenirii ei. Cunoașterea structurii psihice și morale a acestei generații, a întrebărilor ce o frămîntă, a factorilor ce concură la formarea personalității, a greutăților pe care le întîmpină în însușirea culturii și a profesiunii, a condițiilor în care face primii pași spre a se impune reprezintă o condiție esențială. Esențială pentru că sîntem datori a ajuta tînăra generație să-și desăvîrșească în continuare darurile, să-i conservăm entuziasmul. Sîntem datori să le împărtășim din experiența noastră, pentru că știința și adevărul sînt bunuri ce se cuceresc de-a lungul unei vieți și de-a lungul vieții la scară istorică, a popoarelor, pentru că tinerii înșiși vor cîștiga astfel, încredere, își vor învinge complexele ce persistă uneori în adîncuri, dincolo de bravadă și de aparența siguranței teribiliste. Trebuie respectată însă o singură condiție : să fie sfătuiți cu adevărat iar nu dădăciți, cu inima deschisă și nu cu acreală dăscălească.

Fără pretenții și foarte pe scurt, voi trece în revistă cîteva aspecte din activitatea tinerilor muzicologi.

Asemenea tinerilor creatori, muzicologii de aceeași vîrstă constituie o categorie cu un profil profesional și moral bine definit. Preocupările, preferințele, chiar temele abordate în scrisul muzicologilor nu sînt indiferente ci, dimpotrivă, intim legate de formația lor intelectuală și de profilul uman al generației. Trei trăsături de bază mi se par a fi proprii orientării muzicologilor : 1) înscrierea în coordonatele școlii de cercetare românești, atît în sensul studierii moștenirii autohtone, a culturii muzicale naționale, cît și a metodelor puse la punct de savanți de un incontestabil prestigiu precum George Breazul, Constantin Brăiloiu, I.D. Petrescu, Dimitrie Cuclin, precum și a muzicologilor din generația mai vîrstnică a căror activitate în plină desfășurare constituie o școală permanentă : Z. Vancea, S. Toduță, Liviu Rusu, Tudor Ciortea, ș.a. ; 2) legătura organică a cercetării cu fenomenul viu al creației ceea ce asigură disciplinei pe lîngă caracterul muzicologic și un solid caracter general muzical, departe de sterilitatea și îngustarea preocupărilor (la care se ajunge uneori în numele specializării) constatate chiar în cazul unor științe de veche tradiție ; 3) fluxul permanent și schimbul de idei ce există — după exemplul, iarăși, al muzicologilor din trecut — între activitatea științifică intrinsecă, specializată și activitatea de educare a publicului și de popularizare a muzicii, ambele direcții fiind „acoperite", în majoritatea cazurilor, de unii și aceiași muzicologi aparținînd generației medii și celei tinere.

Premisa indispensabilă a oricărui succes în aceste direcții, a obținerii nivelului superior al cercetării, al situării ei la *nivelul* cunoașterii proprii oricărei științe umaniste, a dezbaterii cu responsabilitate și eficiență a problemelor culturii noastre muzicale actuale, o constituie în egală măsură orientarea ideologică fără echivoc a muzicologilor și formarea lor înalt profesională, fără de care nu este de conceput un activist pe tărîmul vieții obștești, după cum sublinia, într-un recent document, secretarul general al partidului, tov. Nicolae Ceaușescu. :

„... în decursul anilor și-au făcut loc și unele păreri greșite, după care ar fi de ajuns să ai o anumită experiență de viață sau — cum se spunea în trecut — să ai origine socială bună pentru a putea rezolva orice problemă. Fără îndoială, experiența de viață, trecutul revoluționar, originea socială au importanța lor / ... / ; dar ele nu sînt suficiente pentru a putea permite cadrelor noastre să conducă în mod corespunzător diferite sectoare de activitate ale societății. Pentru a realiza în bune condițiuni marile sarcini ce stau în fața partidului nostru se cere din partea fiecărui activist o temeinică pregătire politică și profesională științifică, precum și o înaltă capacitate organizatorică și de conducere" ; (N. Ceaușescu, Expunere la deschiderea colocviului privind problemele științei conducerii societății — 6 martie 1972) (Scînteia, 26 IV 72).

Cîteva cuvinte asupra condițiilor de afirmare și manifestare a tinerilor muzicologi. Trebuie să arătăm că, climatul în care debutanții și tinerii sînt chemați să-și dea contribuția este, în general, favorabil. Pe de-o parte, necesitățile stringente ale vieții muzicale și ale instituțiilor de la noi îi antrenează pe tineri fără întîrziere în activitate, le acordă cu încredere atribuții profesionale. Mă gîndesc că, există totuși o mare deosebire între posibilitățile ce se deschid unui tînăr la noi și acelea ce se lasă greu întrevăzute în cazul unui tînăr muzicolog dintr-o țară cu o însemnată rețea de institute și centre de învățămînt specializat, cum este R. F. a Germaniei (și pe care am avut ocazia să le cunosc îndeaproape). Tînărului îi este dat să răzbată cu greu și să străbată cu prețul a multor ani de servituți, o ierarhie universitară închistată, încremenită parcă în formele scolasticismului medieval. Mai amplă, mai dinamică, mai aproape de realități, însăși viața noastră universitară nu constituie o barieră de netrecut pentru un tînăr ; rămîne totuși de văzut dacă, în ce privește nivelul conservatoarelor noastre, ceea ce privim ca un fapt pozitiv nu este. în unele cazuri, imaginea răsfrîntă a unui nivel necorespunzător și tocmai neacademic, în care și prin care selecția valorilor tocmai în institutele de învățămînt superior, nu este cea mai fericită. Dar aceasta este o altă problemă !

Vorbind în continuare despre climatul propice de afirmare al tinerilor aș vrea să mai adaug că există deci un credit inițial, tradus în mod practic și prin accesul muzicologilor la publicistică la ziare, reviste, radio, televiziune, și la tot mai intensa activitate editorială. N-aș putea spune, însă, că odată pășit cu dreptul în arena publicisticii un tînăr nu este adesea ținta neîncrederii și a dezaprobării — mai ales dacă neofitul a îndrăznit să schițeze vreo critică. Dacă ne mîndrim cu condițiile generale și obiective ce călăuzesc primii pași ai tinerilor, va trebui să veghem ca și condițiile subiective să nu constituie o frînare a unei afirmări care a fost poate de bun augur !

Și pentru că orice discuție trebuie să aibă o finalitate, vom încerca schițarea unor propuneri în vederea îmbunătățirii activității tinerilor muzicologi. Unele dintre acestea îi privesc pe muzicologii înșiși, reprezentînd datoria lor de conștiință iar altele privesc factorii de răspundere de ordin profesional și politic, ce veghează buna desfășurare a activității științifice în rîndul tinerilor :

— cercetarea să fie astfel orînduită încît să se dovedească mai aproape de problemele de orientare estetice, stilistice și tehnice ale muzicii contemporane românești ;

— să se intensifice interesul tinerilor muzicologi pentru problemele educației muzicale, prin antrenarea lor în diverse manifestări în mijlocul maselor, prin participarea la discuții cu publicul, la anchete sociologice, prin susținerea de conferințe ;

— să se întreprindă acțiuni mai susținute din partea Uniunii pentru primirea de membri în Uniune, dintre tinerii valoroși care s-au manifestat deja printr-o activitate publicistică meritorie ;

— să se urmărească activitatea unor elemente capabile, chiar înaintea primirii lor în Uniune și chiar după aceea, avîndu-se în vedere unele forme posibile (prin cursuri) de completare a cunoștințelor dobîndite în conservator ; numai astfel unele domenii ce riscă să rămînă descoperite, precum bizantinologia, vor avea șansa ca în viitor să cunoască o continuitate a preocupărilor ; informarea și familiarizarea muzicologilor cu metodele altor științe precum istoria, filozofia, estetica, informatica, semiotica etc. sînt, iarăși, mai presus de orice îndoială pentru nivelul complex pe care îl presupune știința actuală ;

— să se continue acțiunea de îmbogățire a orizontului ideologic a tinerilor muzicologi și redactori din edituri, radioteleviziune prin cuprinderea lor sistematică în cursurile de reciclare, în activitatea de dezbateri estetice care se desfășoară sub patronajul forurilor de partid și al instituțiilor muzicale.

— să se intensifice acțiunile pentru acordarea de burse în străinătate tinerilor și mai ales tinerilor muzicologi, să fie antrenați mai intens în schimburile documentare ale Uniunii și ale altor instituții, să fie sprijiniți și îndemnați să participe nu numai la festivaluri internaționale ci și la congrese de specialitate și la dezbateri cu caracter estetic, ca de exemplu Tribuna tinerilor compozitori, Seminarul de muzicologie marxistă, Congresul de estetică.

— în vederea obținerii unui climat de încredere reciprocă între muzicologi și compozitori, să se reînnoiască formele care să obțină participarea fiecăreia dintre aceste categorii la acțiunile comune sau specifice (mă gîndesc, în primul rînd, la cenacluri) ;

— să se coordoneze în așa fel activitatea diferitelor instituții în care se desfășoară cercetarea, încît aceasta să nu fie stînjenită de acțiuni și tendințe paralele, adesea divergente sau fals concurente, ce divizează inutil și chiar dezbină forțele, oricum prea puține, ale muzicologilor.

— să se examineze mai atent condițiile în care muncesc muzicologii, știut fiind că, fără excepție, ei sînt legați de un program de muncă de 8 ore sau, mai grav, de munca nenormată, ceea ce nu permite obținerea decît cu mari eforturi a timpului necesar cercetării.

Acestea au fost cîteva gînduri ce își așteaptă confirmarea sau infirmarea și care, completate prin sugestii utile, vor contura un necesar punct de vedere al Uniunii compozitorilor cu privire la activitatea tinerilor muzicologi.

Promovarea tinerei generații de compozitori

În societatea noastră toți avem o concepție unitară despre lume, despre viață — concepția marxist-leninistă.

Nu duce oare aceasta la o uniformizare în creația artistică ?

Nicidecum ! — orice cercetător al creației muzicale românești de astăzi nu poate ajunge la o asemenea concluzie. Unitatea de vederi nu conduce la mijloace de investigație identice, la formule de creație identice, la stiluri identice. Aici intervine personalitatea fiecărui compozitor, forța lui creatoare, capacitatea lui artistică, neînțelegerea acestui fapt duce nu numai la grave erori ci și la o mare risipă de energie, talent și timp.

Despre aceste „pagube spirituale" vreau să vorbesc, ca un om cinstit, care dorește să clarifice probleme ce privesc într-un grad mai deosebit generația tînără de compozitori.

1. Să începem prin a cerceta situația în care se află cei mai tineri dintre tineri, adică acei compozitori ieșiți de pe băncile Conservatorului de cîțiva ani. În decursul acestui timp au dovedit calități componistice deosebite, care le-ar fi conferit dreptul de a fi membri, măcar stagiari, ai Uniunii compozitorilor. Pînă în prezent, nu au fost admiși.

— Ce a întreprins Uniunea compozitorilor în acest sens ?

Oare se va repeta amuzanta situație, cînd sub titulatura de „tineri compozitori" se afla generația devenită de mult matură cu o medie de vîrstă de peste 40 de ani ? În timp ce adevărata generație tînără era aproape inexistentă ca recunoaștere, întrucît prea puțini factori de răspundere s-au gîndit s-o promoveze. Dar această generație există, în plină desfășurare a creației, dînd la iveală lucrări muzicale de o deosebită valoare. Să ne gîndim la compozitorii Corneliu Dan Georgescu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, George Draga, Corneliu Cezar, Ștefan Zorzor, Liviu Glodeanu, Nicolae Brînduș și mulți alții.

Practic, această tînără generație de care astăzi se vorbește mult mai mult, începe să depășească vîrsta celor 30 de ani pentru a mai putea-o numi tînără ! Cred că ar fi o mare greșeală ca aceeași soartă s-o împărtășească și adevărata generație de tineri compozitori de azi, ca : Iancu Dumitrescu, Costin Cazaban, Ulpiu Vlad, Marton Eugen, pentru a nu cita decît pe cîțiva dintre tinerii compozitori care ar putea să facă parte cu cinste din Uniunea compozitorilor.

2. O altă problemă despre care trebuie să se vorbească este promovarea muzicii românești contemporane.

Adevărul trebuie și poate fi spus. Bineînțeles că nu este totdeauna comod de rostit. Oamenii cînd nu-și spun adevărul se pot numi oricum. La fel și muzicienii...

Mă gîndesc la ideea de formă în general. Fără o migală de artizan sau mai exact de om de știință orice idee își pierde puterea de penetrație, de convingere, i se atenuează frumusețea, noblețea. De altfel, această formă, scriitura, a devenit un cal de bătaie legat de ceea ce se numește accesibilitate. Dar ce lucru se știe de la sine, fără efort ?

Ce-i de vină matematica sau chimia că eu nu le pricep, cînd eu nu întreprind nimic spre a le înțelege. Ele există cu sau fără voia mea. Aceeași situație și în muzică ; mă gîndesc la ideea brâncușiană despre formă : „Ceea ce caut, spunea Brâncuși este în primul rînd libertatea formelor".

Acest mare sculptor al nostru și al secolului nostru, deschizător de noi drumuri, a reușit să stilizeze și să purifice forma, să o elibereze de aparențele exterioare.

Aceeași muncă de stilizare și de purificare a formelor prin punerea în discuție a vechilor concepte și căutarea unor soluții noi o duce și generația mea.

Amintesc cercetările întreprinse în direcția cunoașterii gramaticii muzicale de către compozitorii Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, George Draga, Octavian Nemescu și mulți alții.

Oare lucrările care apar ca rod al acestor cercetări nu au dreptul de a fi confruntate cu marea masă a publicului în sălile de concert ?

Situația promovării tinerei generații s-ar rezuma astfel : „Știți, nu înțeleg muzica de azi, e prea complicată. Și ce ați ascultat ? Pe cine anume nu l-ați înțeles ? Păi, știți, nu prea am timp, nu-mi amintesc acum".

Tinerii compozitori au răspuns totdeauna tuturor chemărilor Uniunii compozitorilor, venind cu numeroase lucrări închinate evenimentelor importante din viața noastră social-politică.

Tinerii compozitori au făcut propagandă în străinătate muzicii românești cu ocazia diferitelor festivaluri internaționale la care au participat, încercînd să facă cît mai cunoscută efervescenta mișcare muzicală de la noi din țară. Dar toate aceste eforturi au fost izolate, nefiind preluate și încurajate într-un mod cît mai organizat de însăși Uniunea compozitorilor.

S-a discutat de nenumărate ori această situație care nu aduce nimănui nici un serviciu. Dar, pînă în prezent nu s-a rezolvat încă nimic. Totuși noi nu pierdem încă speranța !

De nenumărate ori s-a vorbit despre necesitatea și eficiența economică a unui laborator de muzică electronică. În urma specializării mele în R.F. a Germaniei mi-am întărit această convingere și am arătat acest lucru în numeroase articole, luări de cuvînt și memorii la care nu am primit nici un răspuns.

Un laborator bine utilat de muzică electronică ar putea fi folosit de absolvenții claselor

de compoziție și pedagogie, precum și de către compozitori și muzicologi pentru însușirea unor cunoștințe absolut necesare atît pe plan componistic (metode noi acustice, psihologia auzului, etc.) precum și pe planul creației.

În același timp s-ar rezolva foarte economic și eficace nevoile mereu crescînde ale Radioului, Televiziunii, Teatrelor și Cinematografiei în ceea ce privește ilustrația muzicală. Laboratoare de acest gen sînt realizate pretutindeni în lume pe lîngă Radiodifuziuni și Conservatoare. Un astfel de Laborator ar fi util, eficient din punct de vedere economic, și interesant din punct de vedere al cercetării muzicale. Aici aș dori să adaug cu mare părere de rău, că eu posed o specializare în această direcție, și s-a împlinit un an de cînd aștept să-mi pun în practică cunoștințele dobîndite.

Problemele ridicate își au esența foarte bine exprimată în următorul pasaj din cuvîntarea Tovarășului Nicolae Ceaușescu despre *Știința conducerii societății*:

„Se poate desigur ridica întrebarea: dacă vorbim de unitate de gîndire și de acțiune, cum rămîne atunci cu posibilitatea unui schimb liber de păreri, în cadrul căruia pot apărea și puncte de vedere deosebite? Cred că nu este vorba de nici o contradicție. Tocmai pe baza unui schimb liber de păreri asupra diferitelor sectoare de activitate, în elaborarea liniei generale a partidului, a întregii noastre politici, a concepțiilor despre dezvoltarea societății, ajungem la realizarea unității de gîndire și acțiune".

Prezentînd unele probleme specifice muncii de creație a tinerilor compozitori, afirmăm că acestea se încadrează întru totul în complexul de realizări și de neîmpliniri pe care Organizația noastră de bază, Comitetul Uniunii și în ansamblu muzicologii și compozitorii noștri le-au definit fiind proprii pentru muzica noastră de azi, atunci cînd au analizat aceste probleme în lumina Documentelor de Partid. Spunînd aceasta îmi exprim convingerea că toți tinerii compozitori sînt hotărîți să contribuie cu tot talentul și puterea lor de muncă la împlinirea marilor datorii ale muzicii noastre actuale.

În spiritul acestor idei mai avem foarte mult de făcut!

LUCIAN METIANU

CREAȚII

Nicolae Brînduș
Cantate:
„Mărturie", „Inscripție"

de COSTIN CAZABAN

Cele două cantate ce ne propunem a le prezenta sînt scrise în 1967 și, respectiv, 1969 și probează, din punct de vedere ideatic și structural, vădite aspecte comune. Ambelor le este proprie o tematică cu largi rezonanțe generalizatoare, o finalitate artistică ce împacă abordarea complexă a limbajului muzical cu mesajul clar, în spiritul umanismului, al idealului de progres.

Din unghi muzical cele două cantate dovedesc predilecția autorului pentru structuri neevolutive, devenirea fiind mutată din planul secțiunii în cel al relațiilor dintre episoade. Este o înțelegere superioară a noțiunii de dialectică muzicală. În amîndouă formația va fi divizată în două grupe similare, cu consecințele respective de antifonie și stereofonie și, pentru a ne apropia din ce în ce mai mult de miezul microstructural al pieselor, ambele sînt clădite pe același sistem de moduri, imaginat de compozitor. Astfel, fiecare din cele cinci moduri de bază va cuprinde un interval caracteristic, de la secundă mare la cvartă mărită și semitonul ca interval neutru, de legătură, între distanțele protagoniste. Vom avea deci:

Modul 1: ton-semiton, ton-semiton (mod Messiaen).
" 2: terță mică-semiton, terță mică-semiton etc.
" 3: terță mare-semiton, terță mare-semiton etc.
" 4: semiton cvartă perfectă-semiton, semiton cvartă perfectă-semiton etc.
" 5: cvartă mărită-semiton, cvartă mărită-semiton etc.

Sistemul acesta de moduri caracterizează o întreagă perioadă a creației lui Nicolae Brînduș, fiind utilizat spre pildă, și în cantata „Domnișoara Hus", izbutită replică muzicală a misterului poetic barbian.

„MĂRTURIE"

Scrisă pe versuri aparținînd lui Tudor Arghezi („Secetă mare" din ciclul „1907") muzica împrumută de la textul poetic vigoarea sa telurică, aspectul frust, bărbătesc, toate înscrise într-o evoluție de extremă unitate, ce

însumează însă o mare varietate de procedee, o mare diversitate inventivă. O primă privire asupra partiturii ne duce cu gîndul la muzica lui Luigi Nono, cu punctualistele sale suprapuneri de felurite diviziuni excepționale, înglobînd într-un tot monocrom o mare policromie a amănuntului (acest aspect al piesei își va găsi expresia ultimă în momentele improvizatorice, cînd fiecărui grup instrumental îi este asociată o altă valoare a optimii, deci o pulsație proprie, dînd astfel o finalitate punctualismului.)

Elementul melodic este, în general, dat de succesiunea atacurilor, dar va cunoaște o curbă ce arcuiește lucrarea într-un mod propriu, despre care vom vorbi la timpul potrivit. Ritmul și nuanțele, libere, neserializate, servesc expresia dură a textului.

Macrostructural, cantata se împarte în două unități mari, o expoziție și o repriză variată, totul conducînd spre o sinteză finală, de fapt, între o realitate și propria sa variațiune.

Expoziția cuprinde două subunități, prima avînd trei secțiuni, a doua, patru. Curba arhitectonică este dată de devenirea elementului melodic, la început exclusiv vertical, dedus din succesiunea atacurilor, apoi orizontalizîndu-se și ajungînd, prin suprapunere, aproape la senzația sonoră inițială, dar cu alte mijloace.

Secțiunea I este scrisă pe modul 2. Atacurile simultane definesc intervalul caracteristic (3 m). Deși într-o mișcare rară, totuși marea densitate a evenimentelor auditive ne spune că avem de-a face cu o muzică rapidă, ce se și animă din ce în ce, spre sfîrșitul secțiunii, cînd corul bărbătesc utilizat aici lasă orchestra singură pentru scurtă vreme. Muzica vocilor cuprinde două feluri de acțiuni : o cîntare cu silabe împărțind între diferitele voci cuvintele textului și o vocaliză ce contrazice prin continuitate acest sistem vocal. Cîntarea cu text se adună treptat în recitative melodice elementare, asigurînd astfel o treaptă a progresului melodic de care vorbeam (un început al viitoarei orizontalizări).

Secțiunea II (modul 4) continuă lin, necontrastant, procesul evolutiv remarcat, în cadrul aceleiași aparențe de efect global, prin aglomerări punctualiste. Corul, acum mixt, asigură o mai mare cursivitate a fluxului sonor prin faptul că ideile textului sînt expuse, pe suprafețe relativ mai întinse, de o singură voce. Peste aceste recitative, vocalizele se suprapun, ca un cantus firmus, mărind densitatea evenimentelor. Asistăm, de fapt, la o narare, într-un parlando, quasi recto-tono, de extracție populară, mixată cu propriul său comentariu muzical (vocalizele).

Modul 5 stă la baza secțiunii III, un scurt interludiu orchestral. Intervalul caracteristic al modului (aici 4^+) prezent pînă acum doar vertical, în atacuri simultane, se arată și succesiv, expresie a aceleiași melodicizări treptate, în solourile dialogate ale contrabașilor. Această primă entitate arhitectonică se încheie deci, făcînd încă un pas în devenirea melodică, în drumul de la armonie la melodie, la polifonie heterofonică, firul logic conducător al expoziției.

Cea de a doua subunitate a expoziției aduce, odată cu noul mod, melodic, de abordare a structurii muzicale și o mai mică densitate a evenimentelor, o mișcare mai lentă, am spune.

Drumul orizontalizării se definitivează în solo-ul de alto al secțiunii IV. Deși folosește totalul cromatic, acest recitativ melismatic, de evidentă origine populară, este clădit pe tronsoane aparținînd modului I. Melodia se oprește ostinat pe cîteva sunete aparținînd tronsonului, apoi se mută pe altul, cu structură asemănătoare.

Acest solo este susținut de un cluster al corului bărbătesc și al orgii, reprezentînd, în viziunea autorului, un fel de pre-mod, sau modul zero (numai intervalul de legătură, semitonul). Această pedală este figurată potrivit sistemului ritmic inițial, cadrul fiind însă altul, pentru că legato-ul permanent și veșnicul glissando de la un sunet la celălalt asigură caracterul linear al acestui, de fapt, acord. Remarcabil exemplu de utilizare dialectică a unui procedeu vechi într-un context nou.

Solo-urile mezzo-sopranelor și ale sopranelor răspund altistei, deasupra clusterului ce se amplifică odată cu intrarea vocilor feminine și a corzilor, la început tenuto, apoi animîndu-se. Totul tinde spre o sinteză a noii maniere muzicale, sinteză care, în punctul său culminant, va semăna cu prima, dar prin alte mijloace realizată.

Secțiunea V marchează acest punct culminant sintetic, recapitulînd toate procedeele anterioare și pregătind logic primul moment improvizatoric, ce va urma.

Secțiunea VI este constituită din această inprovizație. Segmentele diferite pe care improvizează fiecare compartiment instrumental (cu pulsația sa proprie) reprezintă ultima consecință a mersului progresiv de la punctualism la heterofonie și la globalism aleatoriu. Peste fondul acesta, corul suprapune un fascicol de cuvinte.

Secțiunea VII (modul 1) reprezintă concluzia expoziției. Contrastantă, în sonoritate scăzută, ea reduce principiul notelor lungi, al evenimentelor sonore distanțate.

Expoziția astfel structurată o putem considera ori ca o temă de variațiuni (AB) ori, mai degrabă, cele două subunități sînt (prin tempoul real diferit) cele două teme ale unei sonate, cu concluzia și cadența în secțiunea VII.

Repriza variată va păstra în mare curba melodicizării treptate, dar, în privința mișcării va șterge diferențele nete dintre subunități. În general, caracterul de arc al reprizei este mai

evident, fragmentarea în secțiuni fiind mai greu sesizabilă auditiv. Totul tinde spre sinteza finală, iar fiecare măsură are locul său pe această traiectorie.

Secțiunea I va fi acum reclădită pe sunetele modului 5. Corul bărbătesc va nara textul tot prin dispersie silabică, dar amplu și cu grijă stereofonizată, exploatînd ingenioase efecte de ecou, într-un permanent sprechstime. Diluția aceasta se coagulează în niște exclamații acordice pe vocala A, care la început a fost element de orizontalizare, aici schimbîndu-și funcția devenind pilon vertical.

Secțiunea II (modul 3) aduce o îmbogățire a policromiei muzicale prin participarea vocilor feminine, fără însă a marca un contrast brusc, înșiruindu-se firesc în unidirecționalitatea reprizei. Participarea orchestrei se face prin note lungi, ce susțin și contrastează cu înflorescențele corale. Solo-urile de contrabas ale secțiunii III (tot în modul 5) se suprapun peste evoluția secțiunii II, într-o primă, incipientă sinteză.

Aglomerarea impulsurilor sonore, ca axă a reprizei, va face un considerabil pas înainte în secțiunea IV (modul 2), cînd solo-ul (acum tenor) va fi contrapunctat de evoluții individuale instrumentale, totul peste fascicolele de cuvinte ale corului. În schimb, secțiunea V (modul 3), cea mai densă din expoziție, este acum rarefiată la maximum, redusă la notele lungi ale orgii. Deasupra, cîteva recitative instrumentale suprapun ostinat jocul intervalului caracteristic al modului (3 M).

Această bruscă relaxare potențează, prin contrast, sinteza improvizatorică finală. Orga, suflătorii gravi și vocile vor intona sunetele lungi ale unui, să-i zicem, coral, în timp ce restul formației va improviza conform unor date noi, dar deduse din muzica precedentă.

Repriza, cu devenirea sa fermă, cu generalizarea sa sigură, și coda aceasta multicoloră asigură deschiderea structurală și ideatică a poemului. Impresia de multiplicare parcă infinită a surselor sonore servește în mod optim ideile textului arghezian, lărgindu-i mesajul, dîndu-i dimensiuni cosmice.

„INSCRIPȚIE"

Scrisă cu doi ani mai tîrziu, cantata „Inscripție" dovedește continuitatea preocupărilor lui Nicolae Brânduș, probînd, deasupra înrudirilor, evoluția tehnică a compozitorului, cîștigul în rigoare și mai mare epurare a discursului, ce aduce, deși cu mînuirea mai puținor efecte, un plus de varietate, de complexitate adîncă. Versurile, imaginînd poetic semnificația momentului 23 August, căruia îi este închinată cantata, aparțin lui Nicolae Coman și, după cum vom vedea colaborarea compozitorului cu un poet compozitor este deosebit de prielnică doritei fuziuni a textului cu muzica.

Piesa cunoaște, în mare, o evoluție de la abstract la concret, la care concurează toate mijloacele, atît vocale cît și orchestrale. Acesta simbolizează, după mărturia autorului, procesul de edificare a unui monument ce, de la starea informă inițială, se umple treptat de conotații, de semnificații, își definește propria poziție ideatică. Cele trei numere instrumentale, alternînd cu două interludii corale *à capella* (de reținut suma de cinci elemente ce rezultă, întrucît susține și în mare și în amănunt arhitectura piesei), sînt înscrise în această curbă. În ultimul cor, procesul dobîndește ultima metamorfoză prin intervenția cuvîntului, cu semantica sa, cu miezul său semnificativ.

Sistemul modal este cel descris la început, prima secțiune orchestrală utilizînd sunetele modului 1, a doua 2, a treia 3. Tot spațiul sonor disponibil, de la extremul grav la extremul acut, este distribuit conform modului respectiv, iar notele sînt colorate succesiv în cinci culori. Aceeași culoare va corespunde aceleiași intensități astfel : roșu-ff, albastru-f, verde-mf., maron-p., galben-pp. (originea sistemului rezidă în sinonimia culoare-nuanță). Vom avea deci două feluri de moduri, unele fiind cele analizate la început, celelalte rezultînd din totalitatea sunetelor de aceeași culoare. Pe primele le vom numi moduri policrome, iar pe celelalte, izocrome.

Importanța sistemului constă în :

1). serializarea nuanțelor și interdependența nuanță-înălțime,

2). distanțele dintre sunetele de aceeași intensitate (culoare) sînt asociate unor anumite durate. (serializare ritmică și corelație durată-înălțime-nuanță),

3). fiecărei nuanțe îi corespunde o anumită densitate orchestrală, deci ne găsim în fața unei orchestre funcționale, orchestrația făcînd parte din chiar forma lucrării.

Deducem de aici interacțiunea tuturor parametrilor muzicali cu consecințele sale de mare diversitate a fiecărui moment și posibilitatea deplasării ușoare (prin mutarea unui singur parametru) a întregii evoluții sonore.

Segmentul „Unu" (modul 1) ascunde o asociație ritmică mai simplă, aceeași pentru toate culorile, și, întrucît modurile izocrome au toate o structură asemănătoare, rezultă caracterul izoritmic al secțiunii, cu atacuri pe fiecare din cei cinci timpi ai măsurii. Modul 1 este înșiruit treptat, pe un tronson de șase sunete, apoi, la distanță de semiton, clădit simetricul său (care, aici, nu este și complementar).

Aspectul sonor se bazează pe sunete lungi, ținute, muzica aflîndu-se într-un stadiu non melodic. Pentru sublinierea unor atacuri se practică și dublajele, deci o orchestrație de un tip mai clasic. Nivelul stereofoniei este redus, totuși prezent, pentru că acelorași instrumente, în cele două orchestre diferite, li se atribuie o altă acțiune muzicală.

În privința nuanțelor, asistăm la jocul combinatoriu al celor cinci elemente (moduri izocrome). De exemplu :

măsura 1 — *ff, f, mf, p, pp,*
măsura 2 — *f, mf, p, pp, ff.*
măsura 3 — *mf, p, pp, ff, f,* etc..., pentru ca apoi structura să se schimbe, nuanțele scăzute apărînd brusc, iar cele tari realizîndu-se prin acumulări treptate. Niciodată nu se suprapun nuanțe diferite deci, vertical armonic, nu avem în atac simultan decît sunetele unui singur mod izocrom.

Segmentul „Doi", mai extins decît primul, aduce contrastul unei muzici mult mai diverse. Aspectul ritmic variat vine să înlocuiască sunetele lungi și atacurile regulate ale celei dintîi secțiuni. Noul desen ritmic se datorește asociațiilor mai mobile ale distanțelor modurilor izocrome cu duratele și are drept consecință suprapunerea, în cadrul aceluiași atac a sunetelor de intensități diferite, ceea ce face ca armoniile placate să nu mai aparțină aceluiași mod izocrom.

Din globalismul monolitic al primului număr, prin excelență vertical, apar, în acest al doilea act, frînturi melodice, o motivică, primitivă dar sesizabilă. Această tendință de orizontalizare melodică înscrie secțiunea în procesul dezabstractizării, proces conducător al piesei, și mai poate fi observată, în aceeași ordine de idei, tendința unui instrument de a cînta mereu într-o singură nuanță, deci pe sunetele aceluiași mod izocrom. Stereofonia este urmărită cu evidentă grijă și se ajunge cu jocul acestor motive nou născute la un fel de imitații.

Modul 2 (mod complementar și asemenea, orînduit tot pe tronsoane de șase sunete simetrice față de un semiton) favorizează, poate întîmplător, niște acorduri cu rezonanțe de major tradițional, ceea ce dă secțiunii un caracter senin.

Următorul episod orchestral și ultimul, „Trei", prin aspectul său orizontal și vertical în același timp, are aparența unei sinteze între primele două evoluții instrumentale. La aceasta se adaugă, voit sau nu, și durata (3 minute) care este media aritmetică a duratelor primelor două numere (1 și respectiv 5 minute) Combinînd amelodismul din „Unu" cu motivica rudimentară din „Doi", secțiunea păstrează atacurile simultane în mai multe nuanțe (deci armonii policrome) pe care le înscrie însă în arcuri mai mari, direcționate mai cu evidență. La început predomină fortissimo (și modul izocrom respectiv), apoi nuanțele slabe se infiltrează pe alocuri, pentru a ceda, spre sfîrșit, din nou, rolul de protagonist sonorităților ample. Nuanța medie (mf), prezentă tot timpul, este un fel de axă de referință.

Modul 3 este așezat în ordine, fără simetrie față de semiton. Studiind modurile izocrome ce rezultă, prezența intervalului de nonă, suma cvintelor prezente în modurile izocrome din 1 și 2, întărește profilul sintetic al ultimei secțiuni, prin acest argument microstructural.

Cele două coruri, deși intercalate între secțiunile orchestrale, le vom prezenta separat, întrucît sînt înrudite și alcătuiesc o curbă aparte, cu toate că înscrisă în aceiași parametri generali.

Corul prim folosește doar vocale cîntate. Este compus din patru secțiuni și fiecare vocală este asociată unei nuanțe (și respectiv unei alte structuri intonaționale). Asociațiile se schimbă potrivit secțiunilor astfel :

secțiunea 1 : a-ff, e-f, i-mf, o-p, u-pp.
„ II : o-ff, i-f, u-mf, a-p, e-pp.
„ III : u-ff, o-f, e-mf, i-p, a-pp.
„ IV : e-ff, a-f, o-mf, u-p, i-pp.

Cele patru unități arhitectonice alcătuiesc un ABAB, în care al doilea A este o sinteză. Prima secțiune are acorduri placate, fiecare reprezentînd o vocală-nuanță, în permutări continui. În B o vocală-nuanță acoperă o măsură întreagă, dar cu atacuri pe fiecare timp, la diferitele voci. (Aceasta reprezintă un element orizontal, aceeași contradicție vertical-orizontal, și dă impresia că prima evoluție corală prescurtează drumul întregii piese.) Secțiunea III însumează aceste două tendințe, suprapunînd vocalele într-o înșiruire de sunete lungi peste atacuri pe fiecare timp, iar B-ul terminal repetă secțiunea II , cu alte asociații.

În cel de al doilea cor, aventura muzicală cîștigă contribuția semnificativă a cuvîntului și, pentru o mai mare concretețe, pentru desăvîrșirea evoluției ideatice a lucrării, dispare sunetul muzical fiind înlocuit cu o declamație ritmată si nuantată. Episodul are patru secțiuni, corespunzătoare celor patru strofe ale textului lui Nicolae Coman. Poezia are aceeași succesiune vocalică cu cea din corul I, astfel :

strofa 1 — măs. 1,2,3,4,5.
„ 2 — „ 2,3,4,5,1.
„ 3 — „ 4,5,1,2,3.
„ 4 — „ 5,1,2,3,4, din corul I.

Ritmic se utilizează cinci durate, asociate, în mod fix, cu cinci nuanțe.

Aceste durate-nuanțe corespund, fiecare, unei vocale, iar această corespondență este mobilă, (se va schimba la fiecare strofă).

Textul, de mare încărcătură metaforică, își potențează nobilul mesaj printr-o poetică aleasă, generalizînd în sfera artistică sentimentele noastre ale tuturor.

Forma cantatei ar fi alcătuită deci, în mare, din două cicluri de variațiuni simultane, unul reprezentat de cele trei episoade instrumentale, celălalt de evoluțiile corale, cicluri ce au totuși o direcționare comună, o adîncire a semnificațiilor dobîndită tocmai prin restrîngerea zonei de referință, printr-o mai mare palpabilitate imaginistică.

„Simfonia" de Remus Georgescu, „Viersuri de dor" de Vasile Herman, „Suplex Libellus Valachorum" de Cornel Țăranu

de DORU POPOVICI

Remus Georgescu s-a impus mai ales ca dirijor de orchestră. În acest sens el a obținut apreciabile succese atît în țară cît și în afara granițelor țării noastre. Paralel cu activitatea sa interpretativă el a desfășurat și o vie activitate componistică, dînd la iveală lucrări cum sînt *Passacaglia* pentru orchestră, *Cvartetul de coarde, Sonata pentru violină solo, Sonata pentru pian, Balada pentru cor mixt și orchestră* pe versurile lui Mihai Beniuc — *Amintirile pămîntului — Concertul pentru orchestră de coarde, Balada pentru recitator, cor de femei și orchestră* pe versuri de Adrian Maniu, *Scene pentru suflători, pian și percuție, coruri, muzică de scenă* etc.

Cea mai nouă creație a sa este *Simfonia*, compusă în anul 1971 și închinată memoriei lui Igor Strawinski, pentru care Remus Georgescu a arătat întotdeauna o nobilă și adîncă apreciere. Simfonia sa este de fapt o muzică programatică, avînd la bază sensurile poemelor lui Henri Michaux și cuprinde următoarele părți : *Chant dans le labyrinthe (Cîntec în labirint), Exorcismes* și *Epilog — Paix dans les brisements (Pace peste sfărîmături).*

În prima structură, compozitorul pornește de la intervalica de cvartă mărită și cvintă micșorată, valorificînd cu o bogată paletă orchestrală un *Canon* gigantic la 24 de voci reale ! Totul tinde spre o imensă culminație ; urmează o rarefiere, sub forma unui interludiu, ca apoi să se desfășoare un nou și amplu *canon*, de data aceasta cu o expresie mai lirică. Discursul muzical este întrerupt din cursivitatea sa de un solo de oboi, melancolic și cantabil, suprapus peste o pînză a coardelor, concepută ca un *punct de orgă*. După acest moment de destindere sonoră, un *vivo* — puternic contrastant — tratat prin tehnica componistică improvizatorică, (aleatorică) în care instrumentele de percuție joacă un rol important, se impune cu hotărîre, iar secțiunea respectivă, după o nouă și expresivă culminație, se termină, abrupt. Din partea mediană a primei părți intervine și corul, conceput nu atît vocal cît instrumental, ca o masă timbrală foarte densă.

Partea a doua — *Exorcismes* — aduce într-adevăr o potolire a intensului zbucium sufletesc. Intervenția sopranei soliste este expresivă, cu vocalize melismatice, de o cromatică bogată.

În final — *Paix dans les brisements — (Pace peste sfărîmături)* apare concluzia acestei dramatice simfonii, prin limpezimea din ce în ce mai odihnitoare a substanței sonore, o originală fuziune coral-orchestrală.

Simfonia nu este concepută în formele tradiționale ale clasicismului și romantismului. Există o interesantă întrepătrundere între tematism și atematism, între atonalitate și vagi poli tonali, între principiul variației continue și al reprizelor, — extrem metamorfozate, de „recunoscut" doar la analiza în retortă... Expresia este mai dură decît în alte compoziții ale sale. Și totuși, finalul conține acel ceva ce liniștește, reliefînd găsirea mult doritului echilibru sufletesc.

Într-un interviu acordat Mariei Mărgineanu, în ziarul timișorean „Drapelul roșu", Remus Georgescu a ținut să precizeze : „Această simfonie reprezintă pentru mine capătul unei evoluții începută cu mulți ani înainte. Punctul de plecare l-a constituit contactul cu Henri Michaux. Ceea ce m-a captivat la această poezie a fost o anumită atmosferă tulburătoare. Fragmentele de la care am pornit fac parte din trei cicluri diferite de poeme : *Cîntec în labirint, Exorcismes* și *Pace peste sfărîmături.* Sînt viziuni asupra vieții și asupra morții, asupra luptei și împăcării de sine. Poemul *Cîntec în labirint,* spre exemplu, publicat fragmentar în timpul ocupației naziste în Franța, redă această tragedie socială și umană, care a fost ultimul război mondial... Prin contrast, *Pace peste sfărîmături* este o regăsire pe plan intim, uman, este expresia unei nobile și nestăvilite aspirații a sufletului omenesc către lumină. Este un adevărat „poem al extazului, al seninătății, al jubilării"...

Se cuvine a aprecia interpretarea oferită nu de mult — foarte expresivă, dramatică, cu o grijă deosebită pentru amănunt — de către dirijorul Nicolae Boboc. Pe această cale, acest autentic muzician, de care se leagă înfățișarea în excelente condițiuni, a atîtor prime audiții de muzică contemporană românească și universală, își relevă din plin calitățile, cultura multilaterală, pasiunea pentru ceea ce este cu adevărat înnoitor. Nicolae Boboc reprezintă un nobil simbol al dăruirii pentru ardentul umanism al epocii noastre, cu zbuciumul ei, dar și cu luminile ei fecunde.

★

Mai puțin cunoscută este creația corală a lui Vasile Herman. Se cîntă în general muzica sa camerală instrumentală și piesele pentru orchestră — nu odată apreciate și în țările cu o bogată tradiție, cum ar fi Anglia, de pildă !

În cadrul conservatorului de muzică „Gheorghe Dima" din Cluj a apărut suita corală *„Viersuri de dor"* — creație de o nobilă emoționalitate, ce utilizează procedeele cele mai noi ale genului.

Prima parte — *Dor ți-a fi* — atrage atenția asupra combinațiilor dintre sunetele intonate aproximativ și cele determinate precis. Clima-

tul este liric, în concordanță cu versurile : „Vai ! Bădică dor ți-a fi / N-am cu cine povesti / Doar pe lună, voie bună / Și pe rele multă jele / Și pe vînt cîte-un cuvînt / Vai, Bădică dor ți-a fi !"

A doua secțiune — *Dor departe...* — („senza misura") recurge la tehnica „fascicolelor sonore", într-o stare extatică, mai neliniștită, — în secvența centrală, — ca apoi să revină atmosfera calmă a începutului. Totul suprapunîndu-se cu măiestrie pe textul popular : Drumul sună / Dar s-adună / Vîntul bate / Dor departe..."

A treia structură — *Cine crede dorului* — este mai vie, mai cantabilă, mai polifonică ; spre încheiere reapar „fascicole sonore" și „sunete nedeterminate precis", pline de farmec. În același timp se impun și „combinații ritmice individuale asimetrice" și „străfulgerări aleatorice". Iată un minunat exemplu, în care compozitorul utilizînd „noul", rămîne profund atașat de spiritualitatea acestui pămînt. Suita corală a lui Vasile Herman redă cu o tehnică înnoitoare — măiestrită ! — un sentiment etern românesc : „dorul" — dar nu cu edulcorarea semănătoristă a perioadei interbelice, ci sub „arc cosmic" contemporan. Muzica are farmecul popoarelor care n-au pierdut legătura cu folclorul, de aceea, de un discret colorit senin, chiar și în momentele elegiace și în totalitate, cu o sevă tonifiantă. O mare puritate se creează îmbinîndu-se muzica — foarte personală ! — cu „viersurile de dor" :

„Cine crede dorului /
Are casa cucului /
Și odihna vîntului"...

★

Continuînd linia madrigalelor sale, Cornel Țăranu ne-a oferit o nouă amplă creație corală, pentru voci mixte : *Supplex Libellus Valachorum,* — pe un text extras din *„Supplex Libellus Valachorum"* de academicianul D. Prodan.

Lucrarea reprezintă un simbol sonor, deosebit de expresiv, un omagiu adus Transilvaniei și oamenilor simpli ai acestui străvechi pămînt, care au înfruntat cu curaj nedreptățile sociale ale trecutului, — trecut pe care Octavian Goga l-a caracterizat atît de plastic și emoționant, spunînd :

„Munții noștri aur poartă
Noi cerșim din poartă-n poartă"...

În prima secțiune — *Libero pesante* — se remarcă o tematică cromatică, un fel de transfigurare a modurilor populare din timpuri imemoriale. Totodată, Cornel Țăranu scoate pregnant în relief procedeele *unisoanelor* și *eterofoniilor,* tinzînd spre dramatice puncte culminante.

În secțiunea centrală apar procedee polifonice, evitîndu-se abil specificul contrapunctului imitativ al barocului muzical. Astfel, se cristalizează o artă sonoră bazată pe o expresivă varietate, fără ca stilul să devină neunitar. Pe parcurs se conturează și dure „fascicole sonore", totuși de mare efect în stilul coral.

O liniștire a limbajului are loc în secțiunea dinaintea încheierii madrigalului. Ea pregătește o structură de o atrăgătoare fantezie timbrală, cu „jocuri aleatorice", ce exploatează cu succes fragmente semnificative ale textului latin („repetare liberamente").

Concluzia, o amplificare a sonorităților inițiale ale compoziției, relevă în „fortissimo" sensul textului : *„Supplex Libellus Valachorum" !*

Putem vorbi, în general, de o „sinteză serial-modală", cu „fascicole sonore" foarte inspirate și o extremă libertate ritmică, — elemente cu care Cornel Țăranu ne-a obișnuit în aproape toate piesele sale corale. Muzica are o „duritate expresivă" o lamentație virilă, ușor înseninată în final. Meritul autorului constă în osmoza muzical-literară obținută, demonstrînd și pe această cale combativitatea dinamică și vitalitatea patriotismului românesc, în deplină armonie cu cerul păcii, al prieteniei între toate popoarele globului pămîntesc.

... Și gîndurile îmi aleargă spre semnificativele cuvinte ale lui Titulescu, rostite într-o toamnă tîrzie la Ankara — în 1934 — cu ocazia unei întruniri a „Înțelegerii Balcanice" :

— „Da, vrem pacea, o vrem cu toată ardoarea acelora a căror istorie n-a fost decît o succesiune de războaie" !

George Enescu şi cultura muzicală rusă

de RUFINA LEITES

Legăturile pe care le-a avut George Enescu cu personalităţi ale culturii muzicale ruse şi sovietice sînt reflectate, într-o oarecare măsură, în biografiile dedicate clasicului român. Este citat cercul de muzicieni şi artişti ruşi cu care Enescu s-a întîlnit şi a avut legături de creaţie, sînt cunoscute, în cea mai mare parte, datele şi programele concertelor pe care le-a susţinut în ţara noastră, sînt redate părerile unui şir de muzicieni privitoare la creaţia şi arta interpretativă a ilustrului reprezentant al muzicii româneşti.

Totuşi, preocupată, în decursul unui şir de ani, de studiul vieţii şi creaţiei remarcabilului compozitor român, m-am convins de faptul că tema „Enescu şi cultura muzicală rusă" nu este nicidecum epuizată şi că în această sferă pot fi găsite încă multe date interesante şi nedezvăluite pînă în prezent. Aceste date pot contribui la prezentarea şi mai integră a aspectului artistic al lui Enescu, completîndu-se şi precizîndu-se unele pagini din biografia sa. În special cînd este vorba de un artist de însemnătatea lui Enescu, sînt preţioase fiecare amănunt, fiecare trăsătură ce vine să împlinească reprezentarea noastră asupra lui. Şi aş fi vrut ca rezultatele cercetărilor mele să le supun binevoitoarei atenţii a cititorilor români.

★

GEORGE ENESCU ŞI REMARCABILI CÎNTĂREŢI RUŞI

FEODOR IVANOVICI ŞALIAPIN (1873—1938)

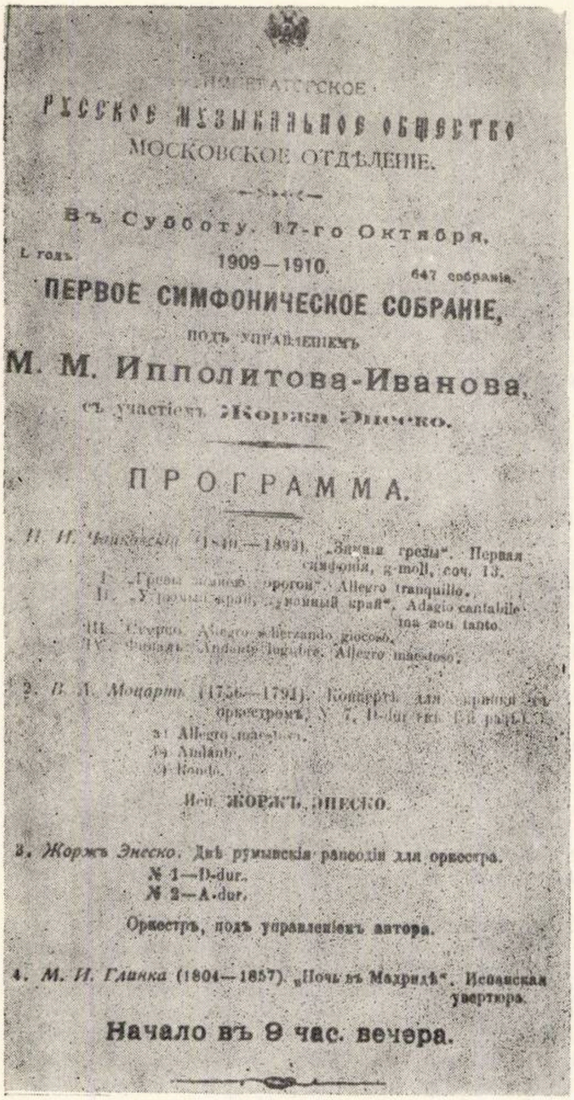
În legătură cu diferitele contacte pe care le-a avut Enescu cu reprezentanţi ai artei ruse atrage atenţia faptul că, în literatura existentă, întîlnirile lui cu unii dintre marii cîntăreţi ruşi nu sînt îndeajuns de reflectate. După cît se pare, legăturile lui Enescu cu arta lui Şaliapin au fost dintre cele mai îndelungate şi au lăsat o urmă vizibilă în creaţia sa. Se ştie că clasicul român îl aprecia foarte mult pe marele artist rus, fapt dovedit, între altele, de cronica pe care a publicat-o în anul 1928 în paginile *Revistei Muzica* în care scria : „Şaliapin — acest mare cîntăreţ — ştie să redea totul. În interpretarea lui prind viaţă pasiuni, sentimente". Aşa spunea Enescu, citîndu-l pe Şaliapin ca model de artist ce ştie să redea perfect ideia autorului cuprinsă în lucrare. Este de remarcat faptul că Enescu, cu acelaşi prilej, spune că şi el năzuieşte, în interpretarea sa, spre acelaşi ţel, subliniind asemănarea principiilor sale estetice cu cele ale lui Şaliapin „Eu interpretez creînd, mai exact, recreînd"[1]. Enescu a avut de nenumărate ori prilejul să asiste la spectacolele pe care le-a dat Şaliapin la Paris, începînd chiar cu turneele pe care le-a întreprins artistul cu formaţia adusă de Diaghilev în Franţa, în primii ani ai secolului XX. În ce roluri l-a urmărit Enescu pe genialul artist rus şi pe care dintre acestea l-a apreciat mai mult ? Răspunsul se desprinde din scrisoarea pe care a avut amabilitatea să ne-o trimită maestrul Bernard Gavoty, cunoscut critic muzical francez (prieten al lui Enescu şi autorul înregistrării literare a *Amintirilor* lui) privitor la întrebările ce i le-am pus în legătură cu contactele pe care le-a avut compozitorul român cu artiştii ruşi.

[1] *George Enescu*, Bucureşti. 1964 ; pag. 77.

În această scrisoare citim : „Enescu a asistat la numeroase manifestări artistice ale lui Şaliapin, urmărindu-l în rolurile principale din *Hovanşcina, Boris Godunov, Kneazul Igor, Rusalka, Don Quichotte, Bărbierul din Sevilla,* şi vorbindu-mi adesea de el"[2]. Deci, pentru Enescu, arta lui Şaliapin nu a constituit doar o impresie trecătoare ci, de-a lungul a cîtorva decenii din viaţa acestuia, i-a lăsat un şir întreg de pregnante trăiri artistice (Şaliapin a fost prezent pe scenele din Paris pînă aproape de moartea sa). Enescu a fost atît de entuziasmat de puternicul talent de tragedian al lui Şaliapin încît, scontînd pe interpretarea lui, a creat imaginea lui *Oedip*, erou îndrăgit de el, căruia i-a imprimat atîta forţă a inspiraţiei şi atîta măreţie. Că Enescu dorea să-l vadă anume pe Şaliapin întruchipîndu-l, pentru prima oară, pe Oedip, aflăm din *Amintirile* compozitorului. „Compunînd muzica pentru *Oedip* eu mă şi gîndeam la viitorul spectacol şi la posibilităţile interpreţilor ; Şaliapin trăia şi aş fi dat totul pentru ca el să fie interpretul rolului principal. Nu mi-a fost dat să-i propun acest lucru. Cu puţin timp înaintea morţii sale, pe cînd mai cînta încă în *Don Quichotte* de Massenet la „Opera-Comique", Şaliapin m-a invitat într-o pauză în loja lui. Mi-a spus doar o frază care, atunci, mi s-a părut stranie : „Veau să mă uit doar pe libreţ, fără muzică..." Abia mai tîrziu am înţeles că el, înainte de a-şi spune părerea asupra muzicii, a vrut să ştie cît de mare este rolul şi dacă sănătatea îi va permite să înceapă să-l studieze. Convingîndu-se că n-ar fi rezistat să fie prezent pe scenă un timp atît de îndelungat, mi-a înapoiat libretul fără să-mi spună nici un cuvînt. Mi s-a strîns inima. Ce *Oedip* ar fi fost el !" [3]) Deci visul lui Enescu ca *Oedip* să fie interpretat de Şaliapin n-a fost dat să se realizeze. Vîrsta şi starea sănătăţii nu i-au permis marelui artist să pornească la realizarea unui rol atît de vast şi de complex. Ştim că acest refuz l-a amărît foarte mult pe Enescu. Dar care a fost starea sufletească a lui Şaliapin în momentul cînd, tăcînd, i-a înapoiat autorului libretul ? Nu aveam documente care să ateste starea lui sufletească dar considerăm că este interesant, în legătură cu aceasta, să dăm următoarea informaţie : puţini ştiu că pe Feodor Şaliapin imaginea regelui *Oedip* de Sofocle l-a frămîntat şi l-a atras profund încă din tinereţe. În privinţa aceasta există anumite indicaţii documentare. Artistul simţea că rolul acesta era foarte apropiat de talentul său. Dar o operă despre Oedip nu exista. Atunci Şaliapin s-a adresat diferiţilor compozitori, rugîndu-i insistent şi călduros să scrie o operă pe subiectul tragediei lui Sofocle. Primul căruia a încercat să-i inspire această idee a fost marele compozitor rus N. A. Rimski-Korsakov. Era în anul 1906, cu prilejul unei seri petrecute la compozitor acasă. Şaliapin a promis chiar să-i recite întreaga tragedie. Cu toate că nu a avut prilejul s-o recite, sînt elocvente rîndurile cuprinse în scrisoarea lui, ce se păstrează în arhiva de familie a lui Rimski-Korsakov : „Vă rog, scumpe Nikolai Andreevici, să nu consideraţi această regretabilă întîmplare drept sfîrşitul înflăcăratei mele dorinţi de a vă recita tragedia *Regele Oedip*. Permiteţi-mi să

[2] Originalul scrisorii se află în colecţia autoarei.

[3] B. Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, pag. 148—149.



ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
МОСКОВСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

Въ Субботу, 17-го Октября.

L годъ. 1909—1910. 647 собранія.

ПЕРВОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНІЕ,
подъ управленіемъ
М. М. Ипполитова-Иванова,
съ участіемъ Жоржа Энеско.

ПРОГРАММА.

1. П. И. Чайковскій (1840—1893). „Зимнія грезы". Первая симфонія, g-moll, соч. 13.
I. „Грезы зимнею дорогой". Allegro tranquillo.
II. „Угрюмый край, туманный край". Adagio cantabile ma non tanto.
III. Скерцо. Allegro scherzando giocoso.
IV. Финалъ. Andante lugubre. Allegro maestoso.

2. В. А. Моцартъ (1756—1791). Концертъ для скрипки съ оркестромъ, № 7, D-dur (въ 1-й разъ).
a) Allegro maestoso.
b) Andante.
c) Rondo.
Исп. ЖОРЖЪ ЭНЕСКО.

3. Жоржъ Энеско. Двѣ румынскія рапсодіи для оркестра.
№ 1—D-dur.
№ 2—A-dur.
Оркестръ, подъ управленіемъ автора.

4. М. И. Глинка (1804—1857). „Ночь въ Мадридѣ". Испанская увертюра.

Начало въ 9 час. вечера.

nădăjduiesc că voi înfăptui aceasta cîndva, într-un viitor apropiat". [4]) În lucrarea *Insemnările unui cîntăreț de operă* S. Levic aduce unele amănunte în legătură cu aceasta. Rimski-Korsakov a refuzat categoric să scrie opera, susținînd că subiectul nu corespunde înclinațiilor sale. Ceva mai tîrziu, Șaliapin s-a adresat cu aceiași rugăminte unui alt compozitor — A. K. Glazunov dar a fost refuzat și de data aceasta întrucît Glazunov, în genere, nu scria opere. Cîntărețul s-a adresat unor compozitori de peste hotare, dar fără succes. „Dacă cineva ar scrie această operă, eu i-aş veni în ajutor, spunea Șaliapin. M-am și gîndit la unele sugestii, i-ași fi cîntat ceva". [5]) Ideia despre o operă *Oedip*, l-a frămîntat mult pe Șaliapin. În 1912 i-a scris lui Gorki

[4] Informația despre faptul că recitarea tragediei n-a avut loc și fragmentul din scrisoare îl găsim în lucrarea: N. A. Rimski-Korsakov, *Letopisețul vieții mele muzicale,* Moscova, 1955, pag. 294. Informații că în seara respectivă Șaliapin a căutat să-l înduplece pe compozitor să scrie opera *Regele Oedip* sînt de asemenea cuprinse în articolul fiului compozitorului, V. Rimski-Korsakov, intitulat *Feodor Ivanovici Șaliapin în vizită la familia Rimski-Korsakov*, publicat în volumul I al culegerii *Feodor Ivanovici Șaliapin* (M., 1960), în *Amintiri despre tata* ale Irinei Șaliapin (publicate tot în volumul citat), precum și în alte surse.

[5] S. Levik. *Insemnările unui cîntăreț de operă,* Moscova, 1962, pag. 469.—

că „visul lui de totdeauna" este de a cînta rolul lui *Oedip*.

La un moment dat Șaliapin intenționa chiar să joace rolul lui *Oedip* într-un teatru dramatic, atît de puternică era atracția lui spre această imagine. A trebuit însă să renunțe la această intenție. După toate cele spuse nu este greu să ne imaginăm durerea care a cuprins inima artistului după discuția, mai sus descrisă, pe care a avut-o cu compozitorul român. Acum cînd, în sfîrșit, lui Șaliapin i s-a propus acest rol, atît de măreț, (despre măreția lui și despre veridicitatea psihologică a imaginii create în opera lui Enescu, putea să-și dea seama cercetînd doar libretul, fără muzică !) forțele și sănătatea nu-i mai permiteau să pornească la realizarea visului său. Cunoscînd întreaga „preistorie" a interesului manifestat de Șaliapin față de imaginea lui *Oedip*, credem că se subînțelege de ce a fost atît de mirat Enescu, de ce Șaliapin a dorit să se uite numai la libret pentru ca după aceia să i-l înapoieze fără să-i spună *nici un cuvînt*. Ar fi putut oare artistul să-i explice stările sufletești prin care trecea ? Pentru aceasta ar fi fost necesară o discuție prea lungă... Și astfel, pentru Feodor Ivanovici Șaliapin interpretarea imaginii regelui *Oedip* a rămas un „vis" neîmplinit.

FELIA VASILIEVNA LITVIN (1861—1937)

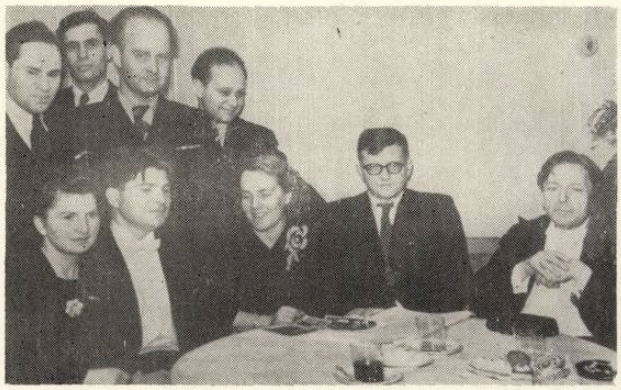
Litvin a fost, poate, prima dintre cîntăreții ruși pe care George Enescu a avut prilejul s-o cunoască și a cărei interpretare o aprecia foarte mult. Totuși numele ei n-a atras pînă în prezent atenția biografilor lui Enescu. Amănunțita cronografie a vieții și activității lui, publicată în lucrarea *George Enescu* [6]) comunică doar faptul că la 27 iunie 1914, în „Salle des agriculteurs" din Paris a avut loc concertul dat de Enescu, Litvin și pianistul E. Risler. Însă din alte izvoare documentare rezultă clar că între Litvin și Enescu existau remarcabile legături de creație. Ele merită să fie expuse mai în amănunțime.

Să ne adresăm cărții memoriale a lui Litvin intitulată *Viața mea și arta mea*[7]). Artista informează că prin anul 1899 a organizat la ea acasă un „drăguț salon". Aveam un mic apartament pe bulevardul *Malesherbes* 96 unde se întîlneau cîțiva prieteni apropiați". [8]) Enumerînd vizitatorii permanenți ai salonului, Litvin continuă : „În salonul meu mai veneau George Enescu, care mă acompania la vioară și la pian, *Reynaldo Hahn* și Gabriel Fauré ; îmi plăceau foarte mult lucrările lor și le includeam cu plăcere în repertoriul meu". Cine l-a putut introduce pe tînărul muzician român în salonul vestitei cîntărețe ? La Paris, Litvin și el aveau numeroși prieteni comuni. Este vorba de mari compozitori francezi — prestigiosul C. Saint-Saens, profesorul lui Enescu, Jules Massenet și Gabriel Fauré, citat mai sus. Dar asta nu e totul. Alfred Cortot, colegul lui Enescu la Conservatorul din Paris, era totodată și prieten apropiat al lui Litvin. Enescu îl cunoștea și pe *Reynaldo Hahn* — critic și compozitor parisian, pe vestitul dirijor Edouard Colonne, care de multe ori a acompaniat-o pe Litvin. După cum se știe a fost cel care l-a prezentat pentru prima oară pe tînărul compozitor din România publicului parisian — interpretînd în anul 1898 lucrarea sa *Poema Română*, într-un cuvînt, lumea muzicală parisiană din jurul Feliei Litvin era și cea a lui George Enescu. Și nu este de mirare că drumurile acestor doi muzicieni se încrucișau.

[6] N. Missir, M. Voicana. *Viața și activitatea lui George Enescu*. op. cit., pag. 171.

[7] Felia Litvin. *Viața mea și arta mea,* Leningrad, 1967.

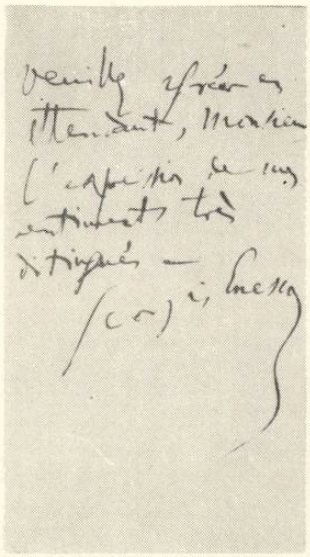
[8] F. Litvin. op. cit. pag. 71

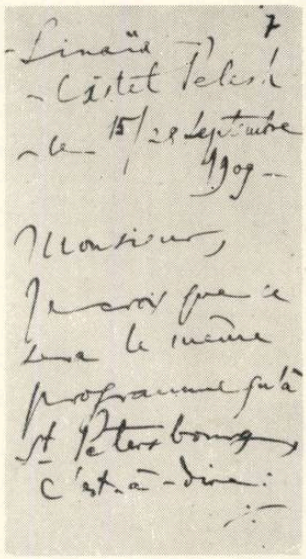


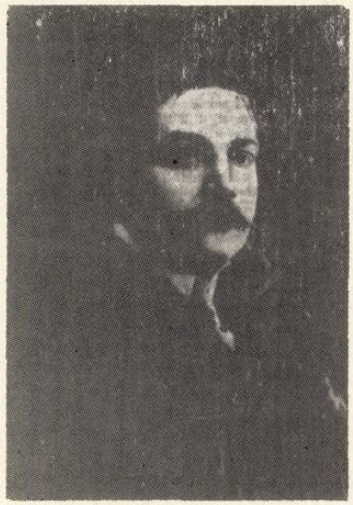
Enescu într-un cerc de muzicieni sovietici

Enescu și D. Oistrah în concertul de la 20 aprilie 1946 la Moscova

Scrisoarea lui George Enescu către Ippolitov-Ivanov (fotocopia autografului)







I. A. Alcevski

Oaspeții lui Sains-Saëns la recepția dată în onoarea muzicienilor ruși veniți la Paris

МОСКОВСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ФИЛАРМОНИЯ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ
(Улица Герцена, 13)

Воскресенье, 28 апреля

УТРО

Государственный Симфонический Оркестр Союза ССР

Дирижер

Жорж ЭНЕСКО

(РУМЫНИЯ)

СОЛИСТ

Эмиль ГИЛЕЛЬС

XXV сезон
1945—1946 г.г.

ПРОГРАММА

I отделение

Бетховен

Пятая симфония c-moll, op. 67

1. Allegro con brio
2. Andante con moto
3. Allegro
4. Allegro maestoso

} *исполняются без перерыва*

II отделение

Бетховен

Первый концерт для фортепиано с оркестром C-dur, op. 15

1. Allegro con brio
2. Largo
3. Rondo. — Allegro

Энеско

Первая румынская рапсодия

Вторая румынская рапсодия

Начало в **1** час дня.

Вход в зрительный зал после третьего звонка не допускается

Л 27865. 25.IV.46. Тип. НИИПИТ. Зак. 134. Тир. 600

Programul concertului dirijat de Enescu în ziua de 28 aprilie la Moscova

Felia Litvin în rolul Isolde din opera „Tristan şi Isolda" de Wagner

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

ЖОРЖ ЭНЕСКО

(К концертным выступлениям в Москве)

Апрель — 1946

Coperta broşurii dedicată lui George Enescu. Broşura a fost tipărită special de către Filarmonica din Moscova cu prilejul sosirii lui Enescu la Moscova în anul 1946

Dar citatul pe care l-am dat din cartea memorială a lui Litvin nu este singurul în care se aminteşte de Enescu. În adenda cărţii, cîntăreaţa nu uită să citeze din nou numele muzicianului român. Este al doilea nume trecut în lista pe care o intitulează *Muzicienii care m-au acompaniat.* Lista cuprinde o serie de nume strălucite — de la Anton Rubinstein şi Camille Saint-Saens pînă la Marguerite Long şi Alfred Cortot. Remarcăm următoarele : Felia Litvin şi-a scris memoriile spre apusul vieţii sale, în anii 30, cînd activitatea sa muzicală desfăşurată împreună cu Enescu era deja de domeniul trecutului îndepărtat. Ne avînd un jurnal de activitate zilnică, ea a scris totul din memorie. Cu toate acestea, ea şi-a amintit de tînărul muzician şi a considerat necesar să-i citeze numele printre cei mai străluciţi muzicieni care au acompaniat-o. Şi ea nu a citat nici pe departe pe toţi partenerii ei ci numai pe cei mai renumiţi, încheindu-şi lista cu semnificativul „... şi alţii" !

De altfel mai adăugăm că Enescu a acompaniat-o pe Litvin de multe ori şi nu numai în perioada cînd exista salonul ei. De pildă, concertul despre care se vorbeşte în *Cronografia activităţii lui Enescu* — amintită mai sus — a avut loc în anul 1914 Dar astfel de concerte au fost mai multe. În scrisoarea lui Bernard Gavoty, despre care am vorbit, citim următoarele : „El (Enescu — R. L.) o cunoştea bine pe doamna Felia Litvin, care, după cum, fără îndoială, cunoaşteţi, a fost prietena lui Alfred Cortot, colegul lui George Enescu la Conservatorul din Paris. A avut chiar prilejul s-o acompanieze în trei concerte publice" [9].

Noi ştim că, în anii de maturitate, George Enescu a fost un excelent participant în formaţii, un partener sensibil şi fin, fie că acompania la pian sau cînta la vioară, fie că era la pupitrul dirijoral al orchestrei. În acest sens există numeroase dovezi din partea muzicienilor care au concertat cu el. Informaţiile date mai sus cu privire la concertele pe care le-a susţinut împreună cu Litvin ne vorbesc de faptul că această latură a multilateralei sale naturi artistice s-a făcut simţită încă în anii de tinereţe şi probabil că tînărul Enescu a vădit în acest domeniu atîta talent şi măiestrie încît a putut alcătui o formaţie cu vestita cîntăreaţă, extrem de exigentă faţă de cerinţele artistice ale interpretării. Iar ea nu numai că făcea, cu plăcere, muzică în compania lui, atît acasă cît şi în concerte, dar a păstrat, despre toate acestea şi pentru toată viaţa, o frumoasă amintire.

Mai există şi un alt aspect, la fel de însemnat, al legăturilor de creaţie dintre Litvin şi Enescu. După cum s-a mai remarcat, între anii 1890—1900 Enescu, deşi deosebit de talentat, era totuşi un tînăr muzician. Felia Vasilievna Litvin, care era cu douăzeci de ani mai în vîrstă ca el (pe atunci avea în jur de 40 ani) se bucura deja de o glorie universală. Trebuie presupus că legătura de creaţie cu această artistă i-a servit lui Enescu drept o şcoală a măiestriei.

Cu toate că în istoria artelor este păstrat numele lui Litvin, totuşi cititorul de azi cunoaşte puţin despre remarcabilul ei talent. De aceea nu ar fi lipsit de interes să aducem cel puţin cîteva din mărturiile contemporanilor ei pentru ca să ne dăm seama cu ce talent artistic l-a alăturat destinul pe Enescu la începutul activităţii sale.

Destinul acestei artiste ruse a fost asemănător cu cel al cîtorva dintre marii cîntăreţi ai României din aceiaşi perioadă. La fel ca H. Darclée, E. Teodorini sau D. Popovici-Beyreuth, ea a fost ani de zile departe de patrie şi a devenit o „stea rătăcitoare" pe scenele din străinătate, pe care afirma gloria artei sale natale (deşi a dat multe concerte şi în Rusia). Interpretarea lui Litvin a uimit nu numai prin fenomenalele sale calităţi vocale, dar şi prin fina ei muzicalitate, printr-un înalt gust artistic, prin pregnanta expresie dramatică, măiestria ei unică. „Felia Litvin reprezintă de fapt o întreagă epocă a artei vocale" — afirmă, pe bună dreptate, S. Levik, un martor al triumfalelor ei succese, remarcînd în mod deosebit sinceritatea interpretării ei : „Fiecare frază a ei clocotea de temperament, de emoţie" [10]). „Doamna Felia Litvin este o artistă genială a cărei autoritate de cîntăreaţă şi de muziciană nu are egal în zilele noastre — scria criticul şi literatul Camille Mauclair. La ea, munca plină de tenacitate, profunzimea gîndirii, cultura autentică, nobleţea caracterului s-au împletit cu acel talent vocal original şi unic. Această Pythie a muzicii a atins cele mai mari profunzimi ale artei atît de îndrăgite de ea, pătrunzînd atît în esenţa ei intelectuală cît şi în acea emoţională" [11]).

Trebuie să mai remarcăm un fapt. Se ştie că momentele culminante din realizările lui Litvin au constituit interpretările de către ea a rolurilor din operele lui Wagner. În acest domeniu ea nu avea egal. În interpretarea ei, Brunhilda, Elsa, Kundry şi în special Isolda reprezintă perle ale artei vocal-scenice, uimind atît pe cei cunoscători cît şi publicul. „O interpretă excelentă, unică în lume a personagiilor wagneriene" — exclama criticul entuziasmat. „Litvin stăpîneşte, ca nimeni altul, stilul wagnerian, patosul lui. Vocea ei este parcă anume creată pentru roluri eroice, putînd, în acelaşi timp, să exprime toate nuanţele sentimentelor umane" [12]). După ce a interpretat rolul Isoldei, C. Bellaigue a numit-o în *Revue des deux Mondes :* „O mare artistă".

În literatura dedicată lui Enescu se arată în repetate rînduri că deosebita dragoste a compozitorului pentru muzica lui Wagner a fost nutrită din copilărie de puternica impresie ce i-au făcut-o spectacolele de la Teatrul din Viena, oraş în care, în anii cînd micul Enescu studia la Conservator, Teatrul de operă prezenta numeroase lucrări de operă ale lui Wagner. Cînd însă este vorba de impresiile parisiene ale tînărului Enescu, atunci, firesc, numele lui Wagner cedează în faţa compozitorilor francezi. Credem totuşi că şi aici tînărul român ar putea fi puternic impresionat de muzica lui Wagner şi, fără îndoială, tocmai de spectacolele în care participa Felia Litvin. De pildă, a asistat în 1899 la premiera din Paris a operei *Tristan şi Isolda,* sub conducerea dirijorilor C. Lamoureux şi C. Chevillard, cu Litvin în rolul principal. Premiera s-a desfăşurat într-o atmosferă deosebit de sărbătorească, au asistat, după cum notează Litvin în însemnările sale „elita societăţii pariziene". Cum s-a mai spus, pe atunci Enescu era deja printre cei care frecventau salonul lui Litvin şi apoi, în genere, un eveniment atît de însemnat nu putea fi trecut de el cu vederea. Remarcăm în treacăt că în aceiaşi sală a Teatrului nou, unde a fost prezentat Tristan şi în aceiaşi perioadă, Enescu a concertat în repetate rînduri interpretînd din lucrările sale. Astfel, încă în anul 1898 în această sală au avut loc prime audiţii a cîtorva din compoziţiile lui (printre care a fost *Sonata I-a pentru vioară şi pian),* iar cu două luni înainte de premiera cu opera *Tristan* în sala Teatrului nou a răsunat în primă audiţie *Variaţiuni pentru două piane* de Enescu. Au interpretat A. Cortot şi E. Risler, pianişti a căror nume îl întîlnim în repetate rînduri legat de numele lui Litvin. Dar, dacă atunci muzicianul român nu a putut auzi *Tristan* cu Litvin în rolul principal, prilejul l-a avut mai tîrziu, după informaţiile date chiar de Litvin, în anul 1902 cînd acest spectacol a fost repetat pe scena teatrului Chateaux d'Eau, unde tot

[9] Scrisoarea amintită a lui B. Gavoty.

[10]. S. Levik. *Însemnările unui cîntăreţ de operă,* pag. 428.

[11]. Camille Mauclair, prefaţa la cartea : *Etude vocale des consonnes par Félia Litvinne,* citez din numita carte : Felia Litvin. *Viaţa mea şi arta mea,* pag. 125.

[12]. Ecourile din ziarele ruseşti după concertele date de artistă în Rusia sînt date după cartea citată a lui Litvin (în prefaţa semnată de A. Gozenpud), pag. 19.

atunci a fost montată și opera *Amurgul zeilor*. A dirijat Alfred Cortot și a participat în spectacol și Felia Litvin. Cum își amintește cîntăreața „pe atunci (în 1902 - R.L.) veneau dese ori în casa mea Alfred Cortot și Reynaldo Hahn"[13]). Judecînd după toate acestea, George Enescu, care în acei ani și-a petrecut o bună parte din timp la Paris, continuă să fie și el împreună cu ei. Deocamdată n-am reușit să stabilim, pe bază de documente, cînd și la care anume spectacole, cu participarea lui Litvin, a asistat Enescu. Dar aceasta, la urma urmei, nu-i nici chiar atît de important. Vizitînd-o acasă și acompaniind-o în interpretări muzicale, incontestabil că Enescu și-a format o imagine completă asupra artei ei, în special a felului cum interpreta ea rolurile wagneriene. Cum își amintește însăși artista, în salonul ei ea cînta de multe ori fragmente din operele lui Wagner, de pildă din *Lohengrin* și *Tristan*. E posibil ca Enescu s-o fi acompaniat anume cu aceste ocazii. Desigur că Enescu n-a auzit-o interpretînd doar muzica lui Wagner ci și multe alte din minunatele ei creații.

În legătură cu aceasta trebuie să remarcăm că Litvin era o excepțională interpretă de muzică de cameră — probabil nu mai puțin desăvîrșită ca în cea de operă. Și acompaniind-o, Enescu, desigur, a venit în contact cu această latură a creației ei. Iată un exemplu cît se poate de convingător. În anul 1909 Litvin, acompaniată de pianistul rus A.I. Ziloti, a susținut un concert la Petersburg, în sala Adunării Curții, prezentînd un program foarte vast și complex. (O interesantă coincidență : peste două săptămîni, în aceiași sală și tot cu participarea lui Ziloti George Enescu a susținut primul său concert în Rusia). Iată cîteva din ecourile presei asupra concertului cîntăreței : „Excelenta cîntăreață dramatică și-a arătat talentul său liric pe care Petersburgul încă nu l-a cunoscut", — se scria în revista de autoritate *Gazeta muzicală rusă*, remarcînd că în toate piesele cuprinse în program „interpretarea a atins o egală perfecțiune artistică, o egală frumusețe și profunzime a expresiei".[14]) Într-o altă cronică se remarcă faptul că interpretarea concertistică a lui Litvin se caracterizează prin „aceiași rară noblețe a stilului, același avînt emoțional, aceiași perfecțiune tehnică și o uimitoare diversitate de nuanțe", pe care cîntăreața le relevă în rolurile ei din opere. „Am putea chiar spune — continuă cronicarul — că toate aceste calități se vădesc și mai pregnant în interpretarea pe care o dă liedurilor și cîntecelor".[15]) În Apus Litvin era deja demult cunoscută ca o excelentă cîntăreață concertistă și s-a bucurat de elogii călduroase chiar din partea unui critic atît de exigent ca marele Debussy, care după un concert susținut de ea scria : „A fost majestoasă și perfectă".[16]) după toate cele spuse mai este oare necesar să dovedim cît de binefăcător a fost pentru Enescu, la începutul drumului său în creație, contactul pe care l-a avut cu un talent atît de remarcabil ca acel al Feliei Vasilievna Litvin ? ! Interesantă este următoarea întrebare : să fi fost o întîmplare că anume în anii 1898—1908, adică în perioada colaborării lui cu Litvin, au fost create toate lucrările vocale de cameră ale lui Enescu, în afară de un singur ciclu mic (trei piese pe versuri de F. Gregh), apărut, se pare, în anii 1915—1916 ? Ciclul respectiv a fost pentru ultima oară cînd compozitorul român s-a adresat genului miniaturii de cameră în timp ce în perioada la care ne referim el scria în acest gen cu multă plăcere, în special în anul 1898, cînd au apărut cam două zeci de cîntece ale lui. Mai tîrziu „recolta" de lieduri nu a mai fost atît de mare ; și totuși între anii 1900—1908 el a mai scris cam 20 de cîntece, printre care 7 *Cîntece pe versuri de C. Marot*, cele mai remarcabile din creația sa în acest gen. Este în totul posibil ca legătura și colaborarea cu Litvin, întreaga atmosferă din casa ei, în care domnea un cult pentru muzica vocală, să fi avut asupra lui Enescu o anumită influență, stîrnindu-i interes crescut pentru lirica vocală de cameră.

Credem, deci, că numele Feliei Litvin este pe nedrept trecut cu vederea de biografii lui Enescu pentru că razele talentului ei au luminat tinerețea muzicianului român. Mai trebuie adăugat la aceasta că în însăși trăsăturile umane și artistice ale lui Enescu și Litvin există o mare apropiere. Ambilor le este caracteristică o atitudine extrem de serioasă față de artă, destinată să servească oamenilor, năzuința lor de a pătrunde cît mai profund și de a duce pînă la auditori conținutul lucrării interpretate, dispretul față de efectul exterior al interpretării. Foarte asemănătoare sînt și trăsăturile lor etice. Se știe cît de modest era Enescu, cîtă noblețe avea, cît de receptiv era la suferințele altora, ce forță de muncă avea. Aceste trăsături au fost relevate de contemporani și la Felia Litvin, considerîndu-le drept cele mai caracteristice. Asemănarea dintre principiile etice și estetice ale celor doi artiști este confirmată de numeroase acțiuni pe care le-au întreprins. Relevăm, în special, marele număr de concerte pe care le-au dat atît Litvin cît și Enescu în diferite scopuri de binefacere, cu toate că nu aveau situații materiale deosebite iar singurul lor mijloc de existență era activitatea artistică. Este, de asemeni, de relevat abnegația și eroismul cu care și Enescu și Litvin au dat concerte pentru soldați pe fronturile Primului război mondial, căutînd să aline zilele grele ale celor de pe front precum și durerile răniților din spitale. Această asemănare se constată și atunci cînd sînt comparate numeroasele păreri pe care le-au expus, de pildă îndrumările pe care le-au dat tinerilor muzicieni.

„Sprijinindu-mă pe vasta mea experiență, mă încumet să afirm că cel care dorește să realizeze un succes are nevoie de trei lucruri : o muncă conștientă și sistematică, o voce satisfăcătoare și răbdare. Am acordat întotdeauna o mare însemnătate muncii desfășurate cu regularitate".[17]) Este sfatul pe care-l dădea Litvin unui cîntăreț începător. Și acum iată ce spunea Enescu : „Se înțelege că în muzică este nevoie de talent — cam treizeci la sută. Restul de șaptezeci, este muncă. Trebuie să te pătrunzi de conștiința că munca este condiția cea mai însemnată a succesului, că munca aduce fericire".[18]) Să comparăm și părerea ambilor artiști asupra rolului pe care-l are arta : „Vreau să spun tinerilor artiști următoarele : iubiți arta, serviți-o, jertfiți-i întreaga voastră viață. Tot restul trebuie să treacă pe planul al doilea. Veți rămîne doar cu greaua sarcină de a duce oamenilor lumină și binele. Dar cîtă fericire îți dă faptul că îndrumi și cînd știi că cineva, departe de tine, va putea să se folosească de poveștile pe care le dai. Nu în zadar se spune că arta înnobilează sufletul !"[19]) Acestea sînt cuvintele lui Litvin care par să dialogheze cu acelea ale lui Enescu : „Tînărul care dorește să se dedice artei trebuie, în primul rînd, să-și dea seama dacă dragostea sa pentru frumos este destul de mare ca, de dragul ei, să jertfească plăcerile, sănătatea și simplele bucurii omenești". „Arta trebuie să înobileze, să unească ; dacă realizez acest lucru, sînt în totul satisfăcut fiind conștient că mi-am împlinit obligația pe care mi-am asumat-o". Sau : „Fiecare artist /.../ este chemat să trezească tot ceea ce este mai nobil în sufletul omenesc". „Muzica este limbajul inimilor ce poartă dragoste și frăție tuturor celor care-i împărtășesc crezul și deprinderile"[20]).

---

[13] Vezi cartea citată a lui Litvin, pag. 72—73.

[14] *Gazeta muzicală rusă*, 1909, Nr. 49, pag. 1174 (Citez din prefața semnată de A. Gozenpud la cartea lui F. Litvin, *Viața mea și arta mea*, pag. 23).

[15] Articolul din ziarul *Reci (Graiul*, n. tr.) din 28 noiembrie 1909 — citez după aceiași sursă.

[16] F. Litvin op. cit. pag. 23.

[17] F. Litvin. op. cit. pag. 124

[18] L. Voiculescu. *George Enescu și opera sa „Oedip"*, p. 125. (București, 1956).

[19] F. Litvin. op. cit. pag. 125.

[20] Citate din volumul *George Enescu*.

În sfîrșit, iată cum cei doi artiști definesc însemnătatea pe care o are arta pentru viața lor :" N-am cunoscut niciodată deosebirea dintre viața mea personală și artă. Pentru mine, a trăi, a respira, a gîndi — toate acestea sînt indisolubil legate de creația muzicală".[21]) Aceasta este confesiunea pe care a făcut-o Enescu în amurgul vieții, în *Amintirile* lui. „A cînta, asta înseamnă a trăi... Pentru mine, sensul existenței constă în cînt... A cînta înseamnă a trăi"[22]) mărturisește și Litvin spre sfîrșitul drumului său de viață. Comparații de acest fel pot fi continuate. Cît de remarcabile sînt trăsăturile de înrudire spirituală ale acestor doi excelenți artiști — Enescu și Litvin, două naturi devotate pînă la abnegație oamenilor și artei ! Și nu asta a constituit acea bază inițială pe care s-a clădit și a devenit posibilă colaborarea lor creatoare ?

IVAN ALEKSEEVICI ALCEVSKI (1876—1917)

Numele acestui cîntăreț-tenor rus este amintit în repetate rînduri în cronografia vieții și activității lui Enescu : Alcevski a fost acela căruia compozitorul i-a încredințat prima interpretare a ciclului său vocal *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot*. Prima execuție a avut loc la 19 decembrie 1908 în cadrul festivalului Enescu pe scena Teatrului de arte din Paris. A acompaniat autorul. Mai tîrziu, după cum rezultă și din cronografie, Alcevski și Enescu au susținut trei recitaluri cu acest ciclu, în diferite săli pariziene — la 30 decembrie 1908, la 7 mai și 18 decembrie 1909 — ultimul din cîntecele cuprinse în ciclu, *Du conflit en douleur*, era dedicat lui Alcevski. Cum l-a cunoscut Enescu pe acest cîntăreț rus și prin ce l-a atras Alcevski ? Se știe că Enescu încredința interpretarea lucrărilor sale numai artiștilor care, spiritual, îi erau apropiați. Printre cei care i-au prezentat lucrările în prime audiții publice găsim numele unor maeștri ca A. Cortot, E. Colonne, J. Thibaud, G. Pierné și alții, la fel de remarcabili.

Se pare mai curînd că Enescu l-a cunoscut pe Alcevski prin intermediul Feliei Litvin. În anii 1905—1907 cîntărețul și-a desăvîrșit măiestria la Paris sub îndrumarea lui Litvin și astfel ei au devenit prieteni. Astăzi, numele lui Ivan Alcevski nu este cunoscut pe o scară atît de largă și ar fi necesar să-l prezentăm, pe scurt, cititorilor pentru ca să se înțeleagă dece Enescu s-a oprit asupra lui. Se pare că Enescu a rămas mulțumit de felul cum Alcevski i-a interpretat ciclul vocal și de aceea concertul a fost repetat încă de trei ori.

În primul deceniu al secolului al XX-lea Ivan Alekseevici Alcevski a fost vestit nu numai în Rusia dar și în Europa și S.U.A. — În anii 1908 — 1910 el a fost solist la *Grand-Opéra*. La fel ca și la Litvin în creația sa artistică se împleteau măiestria vocală și artistică, acea cultură a interpretării, un pregnant talent dramatic. Iată cîteva din părerile contemporanilor. După un concert dat da artist, N. Kașkin, un cunoscut critic rus scria : „Interpretarea lui Alcevski a fost, în felul său, un eveniment artistic. Cu greu mai poți întîlni o astfel de împletire între bogate posibilități, măiestrie atît de desăvîrșită și priceperea de a le stăpîni, iar ceea ce-i mai important, pătrunderea în interiorul conținutului lucrării interpretate... În fața auditorilor a apărut nu numai un excelent cîntăreț dar, în primul rînd, și un mare artist, un inspirat interpret al lucrărilor în care a găsit laturi comune cu structura sa interioară. În acest caz nu vom recurge la obișnuitul limbaj laudativ întrucît auditorii au participat nu la o interpretare de concert ci la un mare succes artistic".[23]) La fel ca și Litvin, Alcevski avea o egală măiestrie atît în repertoriul de operă cît și în activitatea concertistică. Îi reușeau la fel de bine atît cantilena lirică întinsă, de largă respirație — în interpretarea lui ea era deosebit de plastică și uimitor de frumoasă — cît și recitativul dramatic. „Un declamator muzical ce stăpînește la perfecție recitativul melodic", — așa l-a caracterizat pe Alcevski dirijorul Pohitonov care a condus concertul.[24]) Aceste calități ale cîntărețului au fost deosebit de valoroase în interpretarea ciclului lui Enescu în care rolul principal îi aparține recitativului melodic.

Remarcăm că nu întîmplător Alcevski s-a hotărît să interpreteze ciclul de cîntece de Enescu și, după cît se pare, îl interpreta cu multă plăcere. Alcevski nu era pur și simplu un cîntăreț talentat. El avea o înaltă educație, era un muzician cult și chiar un pianist dotat. Aprecia foarte mult muzica contemporană, cea de operă și de cameră, o înțelegea bine. Căuta permanent să introducă în repertoriul său compoziții noi. Interpreta, de pildă sceneta vocală *Răpoiul murdar* de Prokofiev care îi uimea pe mulți prin trăsăturile ei neobișnuite. Înțelegerea fină a muzicii contemporane, îmbinată cu remarcabilele calități vocale și dramatice, făceau din Alcevski un fenomen deosebit. Acest fapt explică în totul dece Enescu, cu înalta exigență ce-l caracteriza, l-a ales anume pe acest cîntăreț pentru acel important debut — prima interpretare a *Cîntecelor pe versuri de Marot*.

★

Și astfel, George Enescu a avut în viața sa legături de creație cu trei dintre remarcabilii artiști de operă ruși. Și nu a fost o întîmplare că aceste trei personalități creatoare au atras atenția muzicianului român. Există ceva ce-i unește și credem că tocmai acest „ceva" l-a atras pe Enescu spre ei. Este esența profund umană și înaltul conținut al artei lor, năzuința lor spre veridicitatea psihologică și expresivitatea dramatică, spre dezvăluirea unor idei înalte și sentimente mari, deci tocmai trăsăturile ce caracterizau aspectul creator al lui George Enescu însuși, un mare interpret și compozitor. O fotografie rară, care s-a păstrat încă din acea perioadă, apare ca o expresie simbolică a legăturilor de creație pe care le-a avut Enescu la Paris cu muzicienii ruși. În ea sînt înfățișați majestoasa Felia Litvin, chipul de voinic al tînărului Saliapin și ceva mai departe de ei este Enescu a cărui privire degajă o înflăcărată inspirație.[25]) Tot aici îi vedem pe C. Saint-Saens și mulți muzicieni ruși : compozitorii N. Rimski-Korsakov, S. Rahmaninov, cîntărețul V. Kastorski, dirijorul S. Kusevițki, criticul S. Kruglikov și alții. Fotografia este făcută la recepția dată în sala *Playel* în dimineața zilei de 14/27 mai 1907 în onoarea participanților la istoricele Concerte ruse, care au avut loc în acea perioadă la Paris. După cum vedem, Enescu este unul dintre puținii muzicieni străini care a participat la această recepție. Mai mult decît atît, în decursul a cîtorva zile, cînd în sala de la *Grand-opera* din Paris au fost prezentate cele cinci Concerte ruse — între 3/16 — 17/30 mai — Enescu este prezent zilnic în sala teatrului și ascultă muzica de Glinka și Borodin, Musorgski și Rimski-Korsakov...[26]) Sînt de remarcat deosebitul interes și stima față de muzica rusă din partea tînărului compozitor român. Acest interes și această stimă i-a caracterizat întreaga sa viață.

GEORGE ENESCU ȘI MOSCOVA MUZICALĂ

Moscova l-a salutat de două ori pe Enescu : prima dată în 1909 cînd a fost invitat în Rusia ca tînăr violonist român iar a doua oară în 1946, cînd a fost întîmpinat călduros ca oaspete drag din România,

---

[21] B. Gavoty. *Les souvenirs de Georges Enesco.*

[22] F. Litvin. op. cit.

[23] B. Iagolin. *Un maestru inspirat. Sovetskaia muzîka*, 1949, Nr. 10, pag. 96.

[24] D. Pohitonov. *Din trecutul operei ruse.* Leningrad, 1940, pag. 199.

[25] Numerotarea de pe fotografie este greșită : Enescu se află mai departe de locul unde este notat cu cifra „2"

[26] Acest fapt se desprinde din cronografia vieții și activității lui Enescu (*George Enescu*, op. cit., pag. 155)

ca mare muzician ce face cinste Patriei sale. Nu numai prima vizită la Moscova, care, în treacăt spus, aproape că nu este deloc reflectată în biografiile lui Enescu, dar şi a doua, despre care s-a vorbit incomparabil mai mult, au devenit astăzi, într-o anumită măsură, evenimente de domeniul istoriei. Şi e interesant astăzi să ne întoarcem la acele timpuri şi să încercăm să prezentăm mai complet faptele. De multe lucruri ne pot informa diferitele exponate ce s-au păstrat în arhivele sovietice, precum şi îngălbenitele pagini ale ziarelor şi revistelor.

În anul 1909 Enescu a venit mai întîi la Petersburg la invitaţia lui Aleksandr Ilici Ziloti, cunoscut dirijor, pianist şi muzician rus, care a fost organizatorul „Concertelor Ziloti" din Petersburg ce s-au bucurat de o largă publicitate. Pentru realizarea acestor concerte el a angajat pe cei mai buni muzicieni din diferite ţări ca A. Nikisch, F. Mottel, E. Ysaye, A. Cortot, J. Thibaud şi alţii.[27]

Propunerea ce i s-a făcut de a lua parte la aceste concerte alături de o serie de interpreţi renumiţi este o dovadă a prestigiului de care se bucura tînărul Enescu pe arena muzicală europeană din acea perioadă. Pline de adevăr sînt cuvintele lui Z. Pribîtkova, nepoata lui Ziloti, care după mulţi ani scria următoarele în amintirile sale: Aleksandr Ilici avea un simţ foarte bun în alegerea oamenilor cu talent. Nu s-a înşelat nici de data aceasta... Enescu este, în prezent, mîndria României şi a întregii lumi muzicale. Ziloti ar putea spune astăzi, cu multă satisfacţie, că el a fost primul care a prezentat Rusiei pe acest remarcabil muzician român"[28]).

Pe atunci însă nu era numai Petersburgul care purta convorbiri cu Enescu în legătură cu următoarele turnee dar şi Moscova. O dovadă a acestui fapt este scrisoarea pe care a trimis-o Enescu din România lui M.M. Ippolitov- Ivanov, compozitor şi dirijor din Moscova, scrisoare care se publică pentru prima oară. Ea este păstrată la Muzeul Central de Stat al culturii muzicale „Glinka" din Moscova. În ea este vorba de programul viitorului concert. Iată textul scrisorii:

Sinaia, Castelul Peleş, 15/28 septembrie 1909

Messieurs,

Cred că va fi acelaşi program ca şi la St. -Petersburg adică: Concertul nr. 7 pentru vioară şi orchestră (re major) de W.A. Mozart

1. Allegro maestoso
2. Andante
3. Rondo

Este Concertul care a fost publicat pentru prima oară la Leipzig de Albert Kopfmann în anul 1907 şi pe care l-am interpretat în unele locuri în primă audiţie. În continuare, în partea a doua, voi dirija cele două Rapsodii române ale mele — în *re major* şi în *la major*.

În ce priveşte notele acestora două din urmă, îi voi scrie în curînd domnului Jurgensohn ca şi el să aibe amabilitatea să se adreseze editorului meu din Paris, domnul Enoch, *27, bulevardul Italian, Paris.* Notele pentru concertul Mozart sînt la mine.

Vă rog să primiţi domnule, în aşteptarea întîlnirii, expresia stimei ce v-o port.

George Enescu[29]

---

[27] Uneori biografii lui Enescu scriu că el a venit la Petersburg la invitaţia Societăţii Muzicale Ruse — R.M.O. — Nu este însă adevărat. El a venit ca invitat la „Concertele Ziloti" iar în concertele Societăţii Ruse a participat la Moscova.

[28] A.I. Ziloti. *Amintiri şi scrisori.* Leningrad, 1963, pag. 437. Enescu a venit în Rusia de două ori, la invitaţia lui Ziloti: în anul 1909 şi în anul 1917, cînd a dat un concert numai la Petrograd. A fost un concert, a cărui fond realizat era destinat Crucii Roşii — fapt care demonstrează încă odată sentimentele de prietenie nutrite de muzicianul român faţă de ţara noastră.

[29] Toate sublinierile aparţin autorului scrisorii

Scrisoarea îndeamnă la o discuţie în jurul unor remarcabile evenimente din trecutul muzical. În primul rînd, cîteva cuvinte despre Mihail Mihailovici Ippolitov- Ivanov. Compozitor serios, profesor cu autoritate, talentat dirijor, el era un muzician cu o înaltă cultură şi măiestrie, prieten cu Rimski-Korsakov şi Ceaikovski. Fiind rector la Conservatorul din Moscova el era, tot odată şi unul dintre directorii filialei din Moscova a Societăţii Muzicale Ruse. În concertele date de această Societate luau parte cei mai mari interpreţi ruşi şi de peste hotare. Iată deci cine era omul căruia i-a adresat scrisoarea tînărul muzician din România. Ippolitov-Ivanov a fost cel care a dirijat orchestra cînd Enescu a debutat la Moscova.

Concertul din Petersburg a avut loc la 10/23 octombrie 1909. Moscova îl aştepta şi ea pe Enescu: ziarul *Moskovskie vedomosti* (*Informaţii din Moscova* — n. tr.) publică o ştire în care anunţă sosirea artistului român. "Societatea din Moscova va începe la 17 octombrie reuniunile sale simfonice (în Sala mare a Conservatorului). Prima reuniune va avea loc sub conducerea d. Ippolitov-Ivanov, rectorul Conservatorului. Solist va fi tînărul compozitor şi violonist român George Enescu, care va interpreta Concertul nr. 7 pentru vioară de Mozart / .../ Programul orchestrei va cuprinde: Simfonia I-a de Ceaikovski, „Noapte la Madrid" de Glinka şi două Rapsodii române de Enescu, ce vor fi prezentate la Moscova în primă audiţie. Ultimile două lucrări vor fi dirijate de autor care de altfel debutează la Moscova în calitate de compozitor, dirijor şi violonist"[30]). După cum se ştie, *Concertul nr. 7* de Mozart, despre care se vorbeşte în scrisoare, era considerat, de peste o sută de ani, pierdut. La începutul secolului a fost găsit şi publicat de A. Kopfmann. Enescu a fost cel care a interpretat pentru prima oară această lucrare într-un concert dat la Paris în anul 1907 cu orchestra dirijată de E. Colonne, devenind apoi un propagandist fervent al lucrării. Astfel, în 1909 el a prezentat Concertul la început la Roma, iar apoi în Rusia. În felul acesta cele două capitale ruse au fost printre primele oraşe care au făcut cunoştinţă cu această capodoperă mozartiană, fiindu-le dezvăluită, pentru prima oară, în interpretarea lui Enescu. La Moscova evenimentul a avut loc la 17/30 octombrie 1909, în prima stagiune a Concertelor simfonice date de Societatea Muzicală Rusă, fapt atestat de programul concertului care se păstrează, de asemeni, la Muzeul „Glinka".

Cum a fost primit tînărul muzician de către publicul moscovit? În ciuda faptului că în acea perioadă la Moscova erau anunţate numeroase concerte extrem de interesante[31]), concertul dat de Enescu a atras un numeros public iar criticii au reflectat evenimentul nu numai în revistele muzicale dar şi în toată presa. Ca violonist Enescu s-a bucurat de un mare succes — interpretarea Concertului de Mozart s-a încheiat cu aplauze furtunoase cu chemări de „bis" la care, răspunzînd, el a interpretat cu aceiaşi măiestrie două lucrări de Bach, compozitor atît de îndrăgit de el — *Adagio*, cu acompaniament de orchestră de coarde şi *Aria* (solo). Să ascultăm acum cele spuse de cronicari. Criticii în unanimitate, au apreciat după merit arta lui Enescu-violonist. „Un virtuoz sensibil, fin, cu un ton cald, cuceritor de frumos," — apreciază I. Engel şi în continuare spune: „Binemeritatul succes a fost pentru Enescu-violonist o răsplată".[32]) Analizînd Concertul nr. 7, cronicarul ziarului *Moskovskii vedomosti* scrie: „Cinstea primei

---

[30] *Moskovskie vedomosti* 1909, nr. 238, pag. 4. ,

[31] „Prin bogăţia de concerte simfonice, actuala stagiune din Moscova este cu adevărat excepţională" — scria criticul I. Engel în cronica sa la concertul dat de Enescu. *Russkie vedomosti* 1909, nr. 240, pag. 5.

[32] Articolul citat al lui I. Engel

interpretări la Moscova a noii lucrări, recent descoperite, de Mozart a revenit violonistului român (care este și dirijor și compozitor) George Enescu, același care a interpretat-o în prima audiție, în concertul public dirijat de Colonne la Paris, după peste o sută de ani de uitare a ei. Virtuoz, cu o uriașă și uimitor de precisă tehnică, cu un ton splendid, gingaș, cantabil, d. Enescu a reputat un remarcabil și în totul meritoriu succes."[33]) Enescu este un mare virtuoz. Succesul lui, în special după interpretarea pieselor în „bis" a fost uriaș și în totul meritat" — citim în revista *Muzîka i jizni (Muzica și viața* — n. tr.)".[34]) „George Enescu s-a dovedit a fi un minunat violonist care știe să pătrundă în stilul lucrării interpretate" — desprindem dintr-o altă revistă, *Muzîkalinîi trujennik (Activistul muzical* — n. tr.)"[35]).

A fost apreciat pozitiv și talentul dirijoral al lui Enescu. „Autorul lor („al *Rapsodiilor* — R.A.) conducînd personal orchestra, a dovedit că poate fi apreciat ca un dirijor ce promite foarte mult și care, în ciuda tinereții lui, vădește de pe acum îndrăzneală și iscusință" *(Muzica i Jizni — Muzica și Viața* — n. tr.)[36]). Concertul dat de Enescu la Moscova a fost reflectat și în paginile organului muzical de cea mai mare autoritate în acea perioadă — *Russkaia muzîkalinaia gazeta — (Gazeta muzicală rusă* —n. tr.) ce apărea săptămînal la Petersburg. În articolul cuprins în rubrica „Concertele din Moscova", referindu-se la concertul dat de Enescu, criticul Gr. Prokofiev scria: „Solistul concertului a fost George Enescu, un tînăr violonist, ce stăpînește un ton fin, catifelat. El a interpretat Concertul pentru vioară de Mozart (D-dur) pînă-n prezent necunoscut la Moscova. (În „bis" au fost magnific interpretate două piese de I.S. Bach / . . . / . Frumusețea și puritatea tonului se impuneau, aici, de la sine, iar transmiterea reținută, dar nicidecum seacă, se armoniza cu spiritul creației lui Bach. George Enescu s-a mai prezentat și ca excelent orchestrator și remarcabil dirijor, care a știut să obțină de la orchestră suculență și plinătate a sunetului".[37]) Trebuie să remarcăm, de altfel, că această revistă scria pentru a doua oară despre Enescu — în Revista cu nr. 42 era cuprinsă o cronică asupra concertului tînărului muzician român pe care l-a susținut la Petersburg. Și iată acum care a fost aprecierea dată primului concert susținut de George Enescu în Rusia: „Numele violonistului Enescu, destul de vestit la Paris, la Petersburg nu era cunoscut. Întîlnirea s-a dovedit a fi deosebit de plăcută. Tînărul violonist român (elev al lui Marsick) s-a prezentat ca un artist talentat, serios, desăvîrșit, fără să se oprească la tentația unor efecte exterioare de virtuozitate și pătrunzînd în esența artei, stăpînind-o. Tonul splendid, gingaș, ademenitor al instrumentului său, răspundea de minune caracterului concertului mozartian. În afară de aceasta, dirijînd orchestra cu Concertul lui I.S. Bach și cu cele două compoziții ale sale, George Enescu a dovedit experiență și capacitate în totul suficiente, ținînd seama de practica sa dirijorală relativ recentă."[38]) Debutul componistic al lui Enescu a avut însă o reușită mai mică. Netrecătoarea splendoare a Rapsodiilor, naturaletea și prospețimea lor n-au găsit la publicul sever, cu înclinații academice, a Concertelor simfonice, aprecierea pe care o merita. Cauza principală a constat, probabil, în faptul că melomanii ruși nu erau familiarizați, pe atunci, cu autenticul folclor din România, cunoscînd doar muzica cvasipopulară, ce se auzea în restaurante și parcuri. Cu pregnantul lor colorit național, Rapsodiile păreau apropiate acestei muzici de lume, din care cauză nu corespundeau spiritului academic al concertelor.

Călătoria lui Enescu în Rusia a constituit un nou jalon din biografia de creație a lui Enescu. Pe atunci, la puținele țări unde el era deja cunoscut, s-a mai adăugat încă o țară cu o înaltă cultură, patria multor muzicieni pe care el îi cunoștea și-i admira. Rusia a fost prima țară care l-a cunoscut pe Enescu în calitate de dirijor. Pînă atunci el a apărut cel mai adesea, în afara granițelor României, ca violonist de virtuozitate și rare ori ca dirijor. După cum se știe, mai tîrziu el s-a făcut cunoscut ca unul dintre cei mai buni dirijori ai epocii.

★

După 37 de ani Moscova l-a întîmpinat din nou pe George Enescu — acum însă în calitate de sol al României noi. El a fost primul artist român și în genere, unul dintre primii oameni de artă de peste hotare, soli ai bunei voințe, care au vizitat țara noastră după cel de al II-lea Război mondial. Cu această vizită de prietenie el a exprimat părerile păturei înaintate din societatea română de atunci, care se ridica hotărît pentru prietenie cu URSS. După cum se știe Enescu a fost întotdeauna un înflăcărat adept al acestei prietenii. Acum, în 1946, cînd Enescu sosea pentru a doua oară la Moscova, multe lucruri erau cu totul altfel decît în 1909. Moscova însăși, capitala primului stat socialist în lume, se prezenta deosebit. Auditorii erau și ei cu totul alții: nu mai era acel public aristocratic de la concertele Societății Muzicale Ruse, ci oameni sovietici, care, trecînd peste greutățile perioadei de după război, tindeau cu aviditate spre artă. Dar și Enescu — ce mult s-a schimbat! Atunci era un tînăr frumos, bine legat, cu privirea inspirată, acum — artist în vîrstă, încărunțit, încununat de glorie. Dar entuziasmul și pasiunea lui pentru artă au rămas aceleași: de îndată ce apărea pe scenă și începea să cînte sau să dirijeze, își îndrepta statura, în privire i se aprindea scînteia inspirației; profunda și nemărginita trăire îl transfigura, cucerind cu autoritate auditorii. De această dată Enescu a dat *cinci* concerte (și nu trei sau patru, cum menționează, de obicei, biografii lui). A apărut în toată strălucirea talentului său multilateral — ca violonist, dirijor, compozitor și pianist. E uimitor cum a putut el cuprinde atîtea lucrări din epoci și școli diferite, de la I. S. Bach pînă la A. I. Haciaturian, și în plus, să interpreteze totul, așa cum îi era întotdeauna propriu, cu o profundă pătrundere în conținutul și stilul fiecărei lucrări. Concertele le-a dat cu o serie de interpreți remarcabili sovietici: violonistul D. Oistrah, pianiștii L. Oborin și E. Ghilels, dirijorii A. Orlov și K. Kondrașin, Orchestra simfonică de stat a URSS.

Deși în literatura despre Enescu sînt date principalele informații asupra acestor concerte, totuși, enumerarea completă a tuturor lucrărilor interpretate și indicații asupra felului cum au fost ele distribuite în programe lipsește. Uneori se întîlnesc și inexactități. Și cum acest ciclu de concerte este, într-adevăr, neobișnuit pentru un singur muzician, și este unic prin cuprinsul și diversitatea programului precum și prin perfecțiunea interpretării tuturor lucrărilor, socotim că ar fi interesant să prezentăm o trecere în revistă bazată pe documentele ce s-au păstrat, a tot ce a interpretat muzicianul român, cînd anume și cu cine.

Primul concert, care a avut loc la 20 aprilie, a fost singurul concert de muzică de cameră. Programul a cuprins: *Sonata pentru vioară și pian în Si b major* de Mozart, *Sonata pentru vioară și pian de* C. Frank, — cu George Enescu la vioară și Lev Oborin la pian,—, *Sonata pentru vioară și pian Nr. 3 în do minor* — cu D. Oistrah la vioară și George Enescu la pian. La sfîrșitul concertului, în afară de program a mai fost prezentată o lucrare. Iată ce scrie D. Oistrah, artist al poporului din URSS, în articolul său *Întîlniri cu Enescu*: „Publicul ne-a rechemat la rampă." Ce ați dori să cîntăm în „bis"?

---

[33] *Moskovskie vedomosti*, 1909, Nr. 241, pag. 4

[34] *Musîka i jizni*, 1909, Nr. 11, pag. 10

[35] *Muzîkalinîi trujennik*, 1909, Nr. 22, pag. 14

[36] *Muzîka i jizni*, 1909, Nr. 11, pag. 10

[37] *Russkaia muzîkalinaia gazeta*, 1909, Nr. 44, pag. 1002

[38] „*Russkaia muzîkalinaia gazeta*", 1909, Nr. 42, pag. 930. În Concertul din Petersburg, în afară de Concertul de Mozart și de Rapsodii a mai fost prezentat Concertul Brandemburgic de Bach dirijat de Enescu.

m-a întrebat Enescu, — o parte oarecare din sonata de Mozart?" Şi am cîntat ; nimănui nu i-a trecut prin minte că am cîntat fără nici o repetiţie"[39]). Cu puţin timp în urmă am avut prilejul să am o convorbire cu David Fedorovici Oistrah ; l-am întrebat dacă nu-şi aminteşte ce parte şi din ce sonată a cîntat atunci în „bis" cu Enescu. Enescu ar fi putut cînta orice sonată de Mozart : el le cunoştea pe toate mi-a răspuns David F. Oistrah, şi mi-a propus să aleg după dorinţa mea. Am cîntat însă partea lentă, foarte frumoasă, din *Sonata în Si b maj.* care după Köchel are nr. 378.

Al doilea concert al lui Enescu a avut loc a doua zi, la 21 aprilie, cuprinzînd : *Concert pentru două viori şi orchestră, în re minor*, de Bach, cu G. Enescu şi D. Oistrah, Orchestra simfonică de stat a URSS, dirijată de K. Kondraşin. Două fragmente din suita simfonică *Privelişti moldoveneşti* de M. Jora („Cîmpii în soare" şi „Dans"), *Rapsodia I-a* de G. Enescu. A dirijat G. Enescu. Partea a II-a a concertului a cuprnis *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski. Dirijor G. Enescu. În legătură cu aceasta aş vrea din nou să redau un fapt interesant de care-şi aminteşte D. Oistrah : „Trebuia să cîntăm în sala mare a Conservatorului *Concertul pentru două viori — în re minor* de Bach. La repetiţiile pe care le-am avut cedam cu amabilitate, unul altuia, partea *primei* viori şi s-a constatat că fiecare dintre noi cînta întotdeauna. în acest concert, partea viorii *a doua*. După o jenă trecătoare, Enescu a cîntat, pentru prima oară în viaţă, dar fără nici o dificultate şi cu o înaltă măiestrie, partea viorii prime. Şi e foarte dificil să alternezi cele două părţi."[40]).

Al treilea concert a avut loc *la 23 aprilie*. În program : Uvertura la opera *Ruslan şi Liudmila* de Glinka ; *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* de Ceaikovski (solist E. Ghilels), *Suita nr. 2 pentru orchestră* de Enescu. Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S. dirijată de G. Enescu.

Al patrulea concert a avut loc *la 28 aprilie*, dimineaţa. În program : *Simfonia a V-a* de Beethoven. *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* de Beethoven (solist E. Ghilels). Cele două *Rapsodii române* de Enescu. Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S. dirijor G. Enescu.

Despre acest concert trebuie să menţionăm următoarele : Deşi se ştie că Enescu a interpretat, la Moscova, cele două lucrări de Beethoven, nicăieri nu se întîlneşte precizarea cînd şi în cadrul cărui concert a avut loc acest fapt şi aceasta pentru că biografii au menţionat doar patru concerte date de Enescu la Moscova. Programul pe care l-am descoperit în arhiva Filarmonicii din Moscova dovedeşte că acest concert a avut loc duminica dimineaţa, destinat, probabil, pentru tineret şi elevi, fapt căruia îi corespunde şi muzica interpretată. Mai adăugăm că, în cadrul acestui concert au fost interpretate, pentru prima şi unica oară, după 1909, în Rusia cele două *Rapsodii* de Enescu dirijate de autor.

Ultimul concert a avut loc *la 2 mai*. În program : *Concertul pentru două viori şi orchestră în E-dur*, de Bach ; *Poem pentru vioară şi orchestră de Chausson*. Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S. Solist George Enescu. Dirijor A. Orlov.

Deci au fost cinci concerte, un număr mare şi variat de lucrări, şi nici una dintre ele, în afară de Prima *Rapsodie română*, nu a fost prezentată decît într-un singur program ! Interpret renumit de muzică clasică şi romantică (concertele de Bach, *Poemul* lui Chausson — una dintre lucrările lui „de bază") Enescu a demonstrat, tot odată, ce apropiată-i este muzica compozitorilor ruşi şi sovietici[41]). Este remarcabil faptul că ciclul de concerte din Moscova a avut o strălucită încheiere — interpretarea *Concertului pentru vioară* de Haciaturian. Enescu l-a studiat, literalmente, în preajma sosirii sale în U.R.S.S. iar la Moscova l-a cîntat în aşa fel încît a uimit şi publicul şi pe încercaţii muzicieni de profesie şi pe autorul însuşi. D. Oistrah îşi aminteşte : „Un interes deosebit a trezit interpretarea pe care a dat-o Concertului de A. Haciaturian. Artistul, în vîrstă de 65 de ani, a însuşit această complicată lucrare, cu intonaţii ce nu-i sînt prea apropiate, studiind-o după partitură. (ceea ce-i foarte incomod !) interpretînd-o, cu siguranţă şi pregnanţă, din memorie[42]). În scrisoarea adresată remarcabilului interpret, Haciaturian scria : „Tratarea dumneavoastră este foarte originală şi convingătoare şi sînt sigur că mulţi dintre tinerii violonişti o vor urma. Are atîta poezie şi avîntare romantică...[43]). Trebuie să remarcăm şi faptul că Enescu, în năzuinţa sa permanentă de a propaga peste hotare lucrările conaţionalilor săi a interpretat şi de data aceasta un fragment din pitoreasca şi pregnant naţionala Suită de Mihail Jora, prezentînd, de asemeni, în primă audiţie, publicului nostru *Suita sa Nr. 2*.

Presa a exprimat entuziasmul unanim al publicului muzical sovietic faţă de concertele date de George Enescu. „Enescu slujeşte de 40 de ani muzica în calitate de virtuoz şi compozitor, dar nobila desfătare, adusă de măiestria lui este, în prezent mai profundă şi mai însemnată ca oricînd" — scria ziarul *Sovetskoe iskusstvo*.[44]). „Extrem de rar se poate întîlni o măiestrie de ansamblu atît de ideală ca la Enescu" este părerea exprimată de criticul V. Gorodinski în *Izvestia* în legătură cu interpretările muzicianului român împreună cu Oistrah şi Oborin. Puritatea de grafică a desenului muzical, claritate în amănunte, cu finalizarea întregului, — iată trăsăturile caracteristice ale cîntului lui Enescu în ansamblu /.../. În ce momente de întruchipare se dezvăluie mai puternic şi mai pregnant ? — se întreabă criticul, şi răspunde : „în toate cele patru întruchipări (ca violonist, pianist, dirijor, compozitor .— R.L.) George Enescu este întruchiparea unuia dintre cei mai mari muzicieni-artişti[45]). În cronica foarte cuprinzătoare din paginile ziarului *Vecerniaia Moskva, (Moscova seara* —n. tr.) semnată de I. Martînov, citim : Pe fiecare lucrare ce o interpretează se află amprenta unei originalităţi evidente. Originalitatea aceasta constă, în primul rînd, în libertatea cu care se desfăşoară discursul muzical, foarte elastic şi expresiv /.../ Cele mai bune trăsături ale talentului său sînt : diversitatea nuanţelor sonore, concentrarea şi acea nobilă reţinere, claritatea intenţiilor interpretative. /.../ Cîntul lui la pian este colorat şi inspirat. Este un excelent participant în cîntul în ansamblu, simţindu-l de minune pe partener şi stăpînind secretul apropierii între timbrele instrumentelor atît de diferite cum este pianul şi vioara[46]). La fel de înalt este apreciată şi arta dirijorală a lui Enescu : Gestul lui se remarcă prin acea plastică liniştită, ideia lui de campelmaistru este întotdeauna clară, iar orchestra i se supune în totul, fapt care nu este decît de dorit[47]).

Dar *Rapsodiile* cum au fost primite ? De această dată strălucitele piese, cu bogata lor orchestraţie, au fost întîmpinate de o unanimă recunoaştere. „Rapsodia Română — este o piesă excelent instrumentată, pătrunsă de spiritul şi caracterul muzicii

---

[39] D. Oistrah. *Întîlnirile cu Enescu*. *Sovetskaia muzîka*, 1961, Nr. 8, pag. 79

[40] D. Oistrah. Articolul citat, pag. 79

[41] În articolul citat, Oistrah dă o înaltă apreciere interpretării date *Simfoniei a IV-a* de Ceaikovski: „A fost una dintre cele mai interesante citiri a genialei partituri de către acest inspirat artist" — scrie autorul articolului, remarcînd în interpretarea lui Enescu „plasticitatea gîndirii muzicale, dragostea sinceră faţă de melodică". (Art. citat a lui D. Oistrah. pag. 78)

[42] Vezi articolul citat al lui D. Oistrah, pag. 79

[43] Scrisoarea este redată într-o serie de tipărituri, printre care şi albumul *George Enescu* (cu prefaţa de M. Jora), Bucureşti, 1961

[44] Ziarul *Sovetskoe iskusstvo*, 1946, 26 aprilie. Semnat „Auditorul".

[45] *Izvestia*, 1946, 25 aprilie, pag. 3

[46] *Vercerniaia Moskva*, 1946, 22 aprilie, pag. 3

[47] *Sovetskoe iskusstvo*, art. citat, pag. 3

populare. Splendida lor melodicitate, caracterul temperamental și ingeniozitatea i-au asigurat o caldă primire din partea publicului moscovit[48]) George Enescu i-a cucerit pe muzicienii din Moscova nu numai prin arta sa dar și prin inexprimabilul său farmec uman, prin uimitoarea sa modestie și bunătate, prin deosebita lui dragoste față de muncă. În amintirea acelor zile au rămas cîteva interesante fotografii. Unele dintre ele sînt deja cunoscute, două din ele însă se află în păstrare în arhiva Filarmonicei din Moscova și sînt aproape necunoscute. Una dintre ele (din care s-a publicat mai înainte doar un fragment — Enescu împreună cu Sostakovici) îl înfățișează pe maestru într-un cadru de relaxare, la o ceașcă cu ceai, înconjurat de colegii lui sovietici, printre care îi vedem pe Sostakovici cu soția, E. Ghilels, violonista Elisabeta Ghilels, compozitorul V. Vlasov, violoniștii L. Kogan, M. Fihtengolt, B. Goldstein. Cea de-a doua fotografie necunoscută este interesantă prin aceea că este una din puținele imagini care îl înfățișează pe Enescu chiar în timpul interpretării în ansamblu — este, probabil, prins momentul execuției de către Oistrah și Enescu, la 20 aprilie 1946, a *Sonatei* de Grieg.

George Enescu a fost întotdeauna un admirator și un prieten al țării noastre și al culturii ei muzicale. Cele două întîlniri ale lui cu Moscova muzicală sînt o dovadă a faptului cît de valoroase și rodnice sînt legăturile de prietenie și contactele culturale, care din totdeauna au unit popoarele noastre.

în românește de I. EFREMOV

[48] Citat din articolul lui I. Martînov.

Ion Heliade Rădulescu, animator al vieții muzicale

Animator cultural și național, Ion Heliade Rădulescu este unul dintre ctitorii și îndrumătorii culturii românești moderne. Spirit multilateral, enciclopedic, de tip renascentist, a fost o personalitate complexă. Opera sa l-a impus ca pe unul ce stabilește în veacul trecut jaloanele literaturii, ziaristicii, esteticii, teatrului etc.

Ion Heliade Rădulescu era prin atitudinea sa un adept al clasicismului. De altfel, el utilizează această sursă pentru a dovedi cu argumente istorice rolul social al artelor, funcția artistului în societatea în care trăiește.

Deși biografia celui ce a fost „după D. Cantemir, a doua mare personalitate a literaturii române"*), cum îl caracteriza George Călinescu, este bine cunoscută, unele amănunte pot preciza atitudini pe care el le-a luat față de anumite discipline artistice. În 1811, la vîrsta de nouă ani învăța cu un dascăl Alexe, Octoihul și Psaltirea. Lecții de muzică „evropenească" a luat probabil, de la altcine căci scrierile sale de mai tîrziu au dovedit că aceasta nu-i era de loc străină.

I. Heliade Rădulescu nu a fost un muzician. Totuși și aici, ca și în alte domenii, a avut rolul unui deschizător de drumuri. Această afirmație se leagă în primul rînd de activitatea sa de jurnalist, apoi de cea dusă în cadrul *Societății Filarmonice*.

Plecînd de la Sfîntul Sava, în 1829 își începe activitatea de gazetar pe care o va susține decenii de-a rîndul. Avea 27 ani, o vîrstă a tinereții avîntate. La 8/20 aprilie a anului respectiv scoate primul număr din *Curierul românesc*, primul periodic românesc cu o apariție consecventă și îndelungată. Gazeta lui I. Heliade, tipărită în casa de la Cișmeaua lui Mavrocordat, avea să ne dea primele vești, (încă nu se poate vorbi de cronică) despre viața muzicală a Bucureștiului, și date despre marii muzicieni ai vremii.

*) G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu și școala sa*. Ed. tineretului, f. a. pag. 5.

Cea de a doua revistă editată de I. Heliade este „Gazeta Teatrului Național", ce a apărut la București între 1 Noiembrie 1835—Decembrie 1836, în total 13 numere. Această „foaie periodică" după cum singur o denumește va fi publicată în urma unei ședințe a „Comitetului filarmonic" și va ajunge la un tiraj de 1 000 exemplare.

Așa cum făcea și aga Gheorghe Asachi la Iași cu *Albina Românească*, procedează și I. Heliade, anume scrie *Curierul* în întregime. *„Acest vestitor de obști"*, cum era definit de către Heliade și C. Moroiu cuprindea știri diverse, înștiințări, traduceri din „mai toate limbile Evropii". Astfel apar știri relative la unii compozitori și interpreți pe atunci la modă, exponenți ai romantismului, preluate din diferite gazete ce apăreau pe atunci la Paris sau Milano, Berlin, Petersburg etc.

Alături de înștiințări de concerte date de „damicella Esse" sau de alții, se publică cronici de reprezentații teatrale, sau știri, unele și cu date biografice despre marii compozitori. Astfel, în Curierul Românesc din 1833 (pag. 184) la rubrica *Varietăți* se înserează unele date asupra lui Cherubini, unde se vorbește despre pregătirea premierei operei sale *Ali Baba sau cei Patruzeci de Tîlhari*. De asemenea, în 1842 se anunță știrea relativă la moartea compozitorului. Mai multe articole au fost scrise relativ la Fr. Liszt (1842), Meyerbeer (1842), Mozart (1842) și mai cu seamă despre Paganini a cărui figură ieșise în evidență prin romantismul ei.

Evenimentele muzicale locale erau privite însă mai cu seamă prin prisma ceremoniei ce avea loc.

Într-o „cronică" publicată în *Curierul Românesc* din 1831 (pag. 88) „Concert în București" se descrie spectacolul ce avusese loc la 6 aprilie.

„Alaltăseară marți la 6 aprilie s-a dat un concert în sala teatrului /.../ unde după ce s-au cîntat de toată orchestra și în parte de profesorii de muzică cele mai alese bucăți, apoi după făgăduințe ce au binevoit a da, ca în astă seară vor cinsti adunarea cuconițelor Sporer și Mesiț prin arătarea talentului la muzică ; întru toată cuviința cea mai ceremonioasă, d. Logofăt de obiceiuri Aga C. Cantacuzino din partea adunării ceii alese a poftit pe cuconița Sporer și a însoțit-o pînă ce s-a așăzat și a început a prelua pe piano forte, cu care a pricinuit o obștească mulțămire și mirare pentru stăpînirea ce a ajuns a lua asupra acestui instrument...etc.".

Desigur, nu știm dacă acest articol a fost scris de I. Heliade. Cu cîțiva ani mai tîrziu, în 1843 el va semna însă o serie de cronici la spectacolele date de trupa de Operă italiană a lui Basilio Sansoni, care își inaugurase prima stagiune. Este vorba de cronica la opera *Norma (Curierul Românesc* XV, 1843, p. 237—238) unde afirmă că *„numai teatru italian poate să fie un bun model și un adevărat învățător pentru un teatru național.* Continua apoi cu cronica la opera *Belizarie* de Donizetti, jucată de aceeași trupă a lui Sansoni, pe care o publică în *Curierul Românesc* XV, 1843, p. 252—253 și de asemenea în *Gazeta de Transilvania* din același an, la rubrica *Teatru* (p. 340). În această cronică, I. Heliade ia atitudine împotriva tinerilor „prețioși" care fără să știe despre ce este vorba, criticau ca să se afle în treabă.

I. Heliade pune paginile *Curierului Românesc* în slujba *Societății Filarmonica.* El a fost nu numai un participant la activitatea societății, ci și un promotor al mișcării teatrale și muzicale inițiate de aceasta. A publicat în cele două gazete pe care le-a editat, materiale relative la bunul mers al școlii.

„După expunerea începutului și continuării societății, iată cele ce ziceam adunării mai înainte de deschiderea scenei :

„În vreme de șapte luni, Domnii mei, s-a făcut un mic curs de literatură, spre a pregăti pe școlari întru a simți frumusețile poeților dramatici, S-au exercitat școlarii în declamația, /.../ s-au deprins pe cît a iertat vremea în muzica vocală...

„Prin începuturile D-lui Bongiamini, (profesorul de muzică) Dumneaei Caliope una din școlarele școalei Dv. cutează a debuta astă seară prin Cavatina lui Bellini numită *Piratul* /I. Heliade R., *Equilibru între anthitesi sau spiritul și materia.* Bucuresci, Publicat de la 1859 pînă la 1869, p. 81/.

Ca și acest text care-i aparține, el publica în continuare în *Issachar,* extrase din lucrările *Societății Filarmonice.* Trebuie semnalat faptul că în același *Issachar* (p. 102) publica texte din cîntecele protestatare ce se născuseră în vremea mișcării lui Tudor Vladimirescu :

„Altul, cel românesc, cînta ca toți henoii moderni ai tuturor națiunilor în servitute... cîntecul Jîienilor :

Toate plugurile umblă
Numai plugul meu
L-a-nțelenit dumnezeu
Dar a dat și dumnezeu
Că umblă și plugul meu /.../
La ușa spurcatului
Obrăzdați d'ale
Să țină ciocoiul minte
Să-ți arunc un semănat
Cu sîngele meu udat !"

În aceeași culegere de lucrări își exprimă ideile sale relativ la modul autentic al interpretării muzicii populare realizat de lăutar în contrast cu înstrăinarea de stil și expresie pe care o săvîrșesc diletanții.

„Mi-aduc aminte de un biet lăutar. Era odată mi se pare la Craiova un prînz boieresc și cîmpestru și lăutarii cînta la masă. Întraltele cîntări și cîntecul :

Tu ziceai odată
Ah ! a mea iubită etc...

„Se știe că lăutarii noștri pleacă urechea pe vioară, cîntă din gură recitind versurile și trăgînd cu arcușul cu o apatie din cele mai rari și mai dureroase ; pentru că servitutea e străină la orice petreceri.

„Bietul bard cînta ca orice sclav".

Spre deosebire de acesta, „amatorul" sforăia și răgușa întinzînd cuvintele în mod nearmonios și nemuzical, fapt ce-l dusese pe lăutar la disperare. Faptul povestit de către I. Heliade în același *Issachar* (p. 42) are două aspecte. În primul rînd ne releva atitudinea sa față de folclor, pe care-l concepea ca o producție autentică a poporului. În al doilea rînd, Heliade relevă și alt aspect, acela al artei care nu se poate dezvolta decît în libertate. Din această simplă întîmplare el indică o întreagă atmosferă politică, unde abuzul devenise lege. Lăutarul, bardul sclav, este pentru el poporul încătușat de monarhie, *„Stindardul Dreptății,* spune el în încheiere, *ce vom opune între despotismul monarhic... nu-l vom abandona".*

Unele idei de promovare a producției literare și muzicale naționale le argumentează cu cunoștințe din domeniul folclorului muzical și literar. În lucrările sale relative la poezie, la nașterea unei școli poetice moderne, el pornește de la două surse : clasicismul antic și deopotrivă folclorul național.

„În cîntecele noastre populare, toți știm că sînt două părți sau întorsături la fiecare cîntec. Aceasta este o datină foarte antică, și pe atîta de antică, pe cît și de naturală. Căci îndată ce a cîntat omul, oricît a fost de incult, a căutat să-și întoarcă cîntecul, ca să nu fie monoton. Acea întoarcere s-a numit strofă" (I. Heliade Rădulescu, *Opere* vol. II, Buc. 1943, p. 169).

„Părțile dar ale cîntecelor s-au numit strofe și fiindcă cîntecele sînt și au fost însoțite de versuri..." (id).

Prin concepția sa despre poezie și muzică, prin unele luări de atitudine filozofică (a se vedea Santa Cetate) Heliade poate fi considerat, ca și Cezar Bolliac de altfel, ca unul dintre cei ce fac legătură dintre iluminism și romantism.

Ca și exponenții *Școlii Ardelene* care au adîncit studiul originii poporului român, al latinității limbii, și care considerau atît folclorul muzical cît și pe cel literar de origine latină, Heliade încearcă cu alte mijloace același lucru. Punctul său de plecare îl constituie ceea ce el numește „cîntecele românești naționale". (I. Heliade Rădulescu *Opere*, vol. II, Buc., 1943, pag. 124). Este vorba aici de studiul său „Răspuns. Despre metru", publicat în *Curierul Românesc* Nr. 158—159 din 1839, unde se ocupă de metrica poetică.

Adept al principiului romantic al evidențierii trecutului și valorificării lui pe scară națională, Heliade își începe articolul despre metru, cu un gen de profesiune de credință privind originea latină a poporului român :

„Românii n-au avut alte metre decît întîi pe cele vechi ale moșilor lor, și mai la urmă pe cele ale cîntecelor naționale".

Este limpede că în acest caz se vorbește despre poezia populară pe care o denumește cîntec național, dar a cărui muzicalitate va încerca să o dovedească ceva mai departe.

Heliade nu se oprește numai asupra aspectului pur lingvistic, ci și asupra celui muzical, afirmînd unitatea dintre text și melodie :

„Auză cineva și cîntecele satelor ce le numesc istorii, rămășițe și urme a felului de bardi rumâni și vază că Românul a fost deprins de la descălicătoare încă să auză cu plăcere... lăuta însoțită cu astfel de versuri". (*Opere* II, pag. 125).

Deci versurile erau acompaniate întotdeauna de muzică, fie de lăută, fie de fluier după cum afirmă ceva mai jos.

Revenind la prima idee, aceea a latinității limbii, aceasta nu poate fi pusă la îndoială, căci spune el — „limba românească are în sine și măsura latinei și cîntarea italianei". (id.) pag. 127).

În ultima demonstrație asupra latinității, el se sprijină de data aceasta pe un argument în plus și anume de ordin muzical, relativ la melodicitatea poeziei populare.

„Într-însele (în cîntece n.n.) după cum am zis, se vede puțină rimă și pretudindenea cadință și măsură de 2/4".

Termenul „cadință" (cadență) este sinonim cu „măsura" sau „tactul", altădată cu „ritmul". Tactul sau măsura este elementul muzical al versurilor și el operează cu cantitatea silabelor". (*Curier de ambe sexe*, II, pag. 282). În continuare el explică relația absolută dintre poezie și muzică, unitatea lor : „poezia are o măsură ca și muzica, ca și danțul și acele măsuri ce se află în muzică se pot afla și în poezie". (id.).

În măsurile citate de către Heliade spre exemplificare, el pomenește de versuri în măsura de 2/4, adică acele alcătuite din picioare formate dintr-o silabă lungă și una scurtă, indiferent dacă ritmul este iambic sau trohaic. În același sens aduce exemplificări de măsura 3/4, 4/4 etc.

Deci, Ioan Heliade Rădulescu considera muzica și poezia ca fiind același lucru, pornind de la ideea muzicalității limbii române. Consecvent acestei concepții, el ajunge la părerea că lipsa regularității în succesiunea accentelor într-o poezie, duce la dispariția elementului muzical, *„poezia încetînd astfel de a mai fi cîntare, nu mai este nici poezie". (Curierul Românesc* nr. 8, 1839).

Caracterul dominant al întregii sale opere este dat de militarea pentru idealurile epocii pe care a ilustrat-o, de emancipare națională și progres. A fost un ctitor, un promotor.

CRISTIAN GHENEA

INTERVIU

Märzendorfer și dubla calificare dirijorală

MÄRZENDORFER, ERNEST, n. 1921 Oberndorf lîngă Salzburg, (Austria), de copil în clasa de cor a „Mozarteum"-ului din Salzburg, apoi studii muzicale la Graz, încheiate din nou la Salzburg sub îndrumarea lui Clemens Krauss. Angajat în 1945 în calitate de corepetitor de balet la Opera din Graz, devine curînd corepetitor al soliștilor, iar în continuare dirijor de cor și în cele din urmă dirijor principal. Din 1951 este numit instructor al clasei de dirijat la „Mozarteum", după care conduce două stagiuni consecutive la Teatrul de operă „Colon" din Buenos Aires. Preia în 1953 conducerea artistică a Operei din Salzburg și a orchestrei „Mozarteum", participă anual la festivalurile de la Salzburg, întreprinde cu orchestra un lung turneu în S.U.A. Între 1958 și 1961 funcționează ca șef de orchestră al Operei din Berlinul occidental, iar din 1961 este dirijor stabil al Operei de stat din Viena, funcțiune pe care o îndeplinește pînă astăzi. Dirijează mult la Opera de stat din Berlin — R.D.G. și în numeroase centre muzicale ale Europei și Americii (Roma, Copenhaga, New York, Chicago, Boston etc.), atît specta-

cole de teatru liric, cît și concerte simfonice. Discografia sa, deosebit de bogată, a atins recent o strălucită culminație, odată cu realizarea unui proiect de proporții uriașe: înregistrarea, pe parcursul a 4 ani, a integralei celor 107 simfonii de Haydn cu „Wiener Kammerorchester" pentru casa americană „Musical Heritage" (în total 50 de discuri !). A mai înregistrat pentru „Deutsche Grammophon-Gesellschaft", „Electrola", „Amadeo" etc. Primul turneu în România: 1965, cînd dirijează la Opera Română din București, *Cavalerul rozelor, Maeștrii cîntăreți din Nürnberg, Traviata.* Revine apoi pentru a dirija la București, *Cosi fan tutte,* iar la Brașov, *Flautul fermecat* în concert cu Filarmonica locală. În martie — aprilie 1972 prezintă un program Mozart-Bruckner cu Filarmonica „George Enescu" și conduce un spectacol *Carmen* la Opera română. A dirijat la Opera de stat din Viena reprezentațiile de debut ale lui Ludovic Spiess (*Boema*) și Ion Buzea (*Rigoletto*).

Desfășurarea carierei lui Ernst Märzendorfer pe coordonatele paralele ale dirijatului de operă și ale dirijatului simfonic ne determină să închinăm acestei probleme convorbirea noastră. Așa dar: ce este de preferat, exercitarea exclusivă a uneia singure din aceste specialități sau practicarea simultană a ambelor ?

— În trecut nu se putea concepe existența unui dirijor limitat exclusiv la domeniul muzicii simfonice. În mod obligatoriu, orice muzician care se dedica profesiunii de dirijor trebuia să „treacă" pe la operă. Așa s-a întîmplat cu Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter, Weingartner, Klemperer, Karajan, Böhm și cu mulți alții, mai ales deoarece în Europa majoritatea Filarmonicilor au fost în același timp orchestre de fosă ale teatrelor de operă. Așa este și astăzi de pildă la Viena, Hamburg, Stuttgart, Köln etc. În Italia, situația este asemănătoare, cu o mică variantă: operele (inclusiv „Scala" din Milano) încep stagiunea în septembrie, prezentînd concerte simfonice, între decembrie și aprilie se concentrează asupra spectacolelor lirice, iar apoi dau din nou concerte simfonice pînă în iunie, totul cu aceleași orchestre. La Berlin — R.D.G. orchestra Operei de stat susține cel puțin 10 concerte simfonice pe stagiune. În aceste condiții, este firesc ca dirijorii permanenți ai instituțiilor respective să practice ambele specialități.

— *Totuși, există și dirijori „profilați" numai pe una din ele, de pildă pe latura simfonică.*

— Da, dar foarte puțini dintre cei cu adevărat „mari": Igor Markévitch, Sergiu Celibidache și evident marea majoritate a dirijorilor americani, în frunte cu Leonard Bernstein, date fiind condițiile total diferite din S.U.A., unde prima orchestră a fiecărui mare oraș este pur simfonică, avînd dirijori specializați în acest domeniu, în timp ce teatrele de operă (cu excepția „Metropolitanului" din New York) au stagiuni ocazionale și temporare, pentru care se angajează o orchestră „ad hoc", alcătuită din elemente disponibile. Totuși, chiar și Bernstein practică de la o vreme dirijatul de operă, parcurgînd un drum invers față de șefii de orchestră europeni, care pornesc de regulă de la operă spre dirijatul simfonic. Să mai amintim că în Europa specializarea în direcția concertelor simfonice s-a născut mai cu seamă drept urmare a dezvoltării luate de orchestrele Radioteleviziunilor, care organizează stagiuni de concerte, fără a avea nici un fel de obligații în domeniul teatrului liric. În jurul acestor orchestre s-au dezvoltat dirijori profilați unilateral într-o asemenea direcție.

— *Odată situația de fapt conturată, să încercăm să abordăm totuși miezul problemei: considerați profitabilă pentru dezvoltarea personalității unui dirijor practicarea simultană a ambelor specialități ?*

— Nu numai profitabilă, dar — după părerea mea — absolut necesară, cel puțin la începutul carierei. Contactul viu cu cîntul îi oferă dirijorului prilejul să se deprindă cu o oarecare elasticitate, deosebit de folositoare chiar dacă ulterior abandonează opera în favoarea concertului simfonic. Un bun dirijor de operă va deveni un excelent acompaniator în lucrări concertante și — în general — va lăsa orchestra „să cînte", nu o va strînge în chingile unei discipline excesiv de rigide, așa cum o fac unii dirijori exclusiv concentrați asupra genului simfonic. L-am urmărit pe Markévitch dirijînd fiecare frază, aproape fiecare notă a unui solo de clarinet. Așa ceva nu i-ar trece prin minte unui dirijor de operă, care s-ar limita să-i dea clarinetistului „intrarea", lăsîndu-l apoi să se desfășoare în voie. Pericolul exclusivismului simfonic este mecanizarea, precizia dusă la exagerare, la supradimensionarea detaliului. Un asemenea dirijor avînd cultul preciziei este Celibidache. Cu toată admirația mea pentru perfecțiunea realizărilor sale, mărturisesc sincer că prefer unele impreciziuni ale lui Bruno Walter... Aceasta nu înseamnă că în numele „liniei mari" trebuie sacrificată exactitatea, corectitudinea. Dar acestea singure, fără pulsul viu al muzicii, mă lasă rece.

— *Există desigur și reversul medaliei...*

— Fără îndoială. Nici dirijorii limitați la repertoriul de operă nu constituie o pildă demnă de urmat. Foarte repede ei cad în așa-zisa „rutină de teatru", pierd exigența pentru expresie, se mulțumesc să acompanieze cît mai „piano", pentru a nu „deranja" pe cîntăreți. Lipsindu-le practica simfonică, ei nici *nu vor* să obțină mai mult de la orchestră, nu se obosesc să-i ceară o participare activă. Iată de ce o orchestră de operă care activează și în domeniul simfonic (ca cea de la Opera de stat din Berlin — RDG, de pildă) se ridică pe un plan artistic superior față de una care se limitează doar la prezența serală în fosa teatrului (așa cum este, de pildă, orchestra Operei din Berlinul occidental).

— *În concluzie ?*

— Dirijatul de operă și dirijatul simfonic sînt desigur două lumi diferite, dar ele trebuie ambele asimilate pentru a obține realizări de înalt nivel artistic, deoarece se condiționează și se influențează reciproc. Dovada că acest lucru este posibil ne-o oferă marile personalități ale artei baghetei de care am pomenit mai înainte. Din păcate, în zilele noastre numărul dirijorilor „antrenați" în ambele domenii se împuținează. Se tinde tot mai mult spre o „specializare", în dauna profesionalismului de largă respirație, corespunzînd spiritului unei glorioase tradiții. În măsura posibilului, apăr punctul meu de vedere acolo unde mi se oferă ocazia. Este ceea ce am încercat să fac și pe parcursul convorbirii noastre.

EDGAR ELIAN

Simfonia a VII-a „Energia" de Wilhelm Berger

Dirijorul Mircea Cristescu a prezentat la Filarmonică, în primă audiție, *Simfonia a VII-a „Energia"* de Wilhelm Berger, scrisă pentru coarde și percuție. După cum afirmă însuși compozitorul, atenția i-a fost „captată de acel element al muzicii — și mai întîi al vieții în general, materiale și spirituale — care impulsionează și generează devenirile : energia" ; „am încercat să realizez — declară compozitorul — prin mijlocirea sunetelor, o meditație orchestrală în jurul acestei teme, rezultanta fiind o simfonie concertantă, care să oglindească, prin posibilitățile specifice muzicii, un conținut umanist..." Titlul, orientează, fără îndoială, atenția ascultătorului asupra conținutului simfoniei care se recomandă prin vigoarea, lirismul și dinamismul său.

Lucrarea este structurată în trei părți : *Prolog și metamorfoze, Simbioze, Recitative și Epilog.*

Prologul debutează maiestuos. În două rînduri au loc *crescendo-uri* puternice ce se potolesc repede. Apoi elemente motivice primare se metamorfozează (de unde și numele subsecvent al mișcării) într-o substanță tematică. De fapt aceasta se încheagă chiar în *Prolog*. Muzica generează un complex sentiment liric, cu o nuanță dramatică. Apoi orchestra se rarefiază, colorîndu-se cu multitudinea efectelor percutante (clopote, xilofon, vibrafon, tam-tam, bloc de lemn etc.). Viorile, uneori la unison, expun un cînt simplu, efuziv, evocator. El e sprijinit de unele note ținute la viole. Coardele grave intervin ca un suport în plus, creîndu-se astfel o polifonie ingenios realizată și agreabilă. Această primă mișcare de formă liberă, deschisă, cu secțiuni variaționale, se încheie cu cîntul diafan al viorilor.

Partea a doua, *Simbioze*, are o formă de sonată cu secțiuni de asemenea variaționale, cu o dezvoltare și coda, constituind un bloc sonor de dimensiuni mari. Denumirea de simbioze are o justificare. Într-adevăr, cele două grupe, cele două entități sonore — coardele și percuția — se află într-o strînsă colaborare. Aici aflăm și o reprofilare a substanței tematice. Acum polifonia generată de coarde este agrementată în plus de intervențiile xilofonului și de *tremolo* la timpane, totul conducînd către o zonă sonoră pe care harpa o luminează în chip subtil. Despre infrastructura, în genere, a acestei mișcări am spune că e de-a dreptul savantă. Clopotele foarte active, blocul de lemn etc. asociate cu *pizzicatti* la coarde creează efecte de un colorit cu totul atrăgător. Să vorbim însă despre sentimentul stenic, de viguroasă energie în desfășurare, pe care îl creează această mișcare și care culminează într-un crescendo de mare intensitate sonoră. Compozitorul realizează, către final, o eterofonie savuroasă. Ritmul devine săltat și obsesiv, la viori, iar clopotele intervin cu sonorități de bogată rezonanță. Plecînd de la un punct central se crează apoi o dispersiune sonoră în două direcții. Se formează astfel o coloană sonoră foarte proporționată peste care harpa își deapănă picurările sale de mare efect. Finalul acestei părți apare calm și senin, ca după o aprigă încrîncenare.

Partea a treia *Recitative și Epilog*, constă într-o succesiune de recitative. Aici orchestra prezintă diversificarea sa maximă, fiind relevabile trei corale la cinci voci, scrise cu mult discernămînt artistic. Un dialog între diferiți soliști și *tutti* pregătește concluzia finală unde revin și elementele tematice la partea I-a (de unde un aspect ciclic al lucrării) și care, într-un crescendo furtunos, exprimă o triumfătoare afirmare a energiei creatoare. În această lucrare Wilhelm Berger apare pe de o parte un continuator al tradiției componistice, care a adoptat în același timp și elementele noi, contemporane, ale scriiturii muzicale. Este de subliniat interesul crescînd suscitat de audiția lucrării pentru a cărei bună prezentare dirijorul Mircea Cristescu și orchestra au depus diligențe lăudabile. S-a cîntat cu multă atenție și cu o vie participare a tuturor. La această izbîndă se cuvine relevat și numele soliștilor George Hamza, George Popovici, Alfons Capitanovici, Ioana Caracota, Boris Boicu și Constantinescu Pace care au cîntat cu dăruire, contribuind la succesul deosebit al audiției. În cadrul aceluiași concert, Daniil Șafran a interpretat *Concertul pentru violoncel și orchestră în Re major* de Haydn, în maniera sa specifică despre care vorbim pe larg în cronica recitalului, fiind de adăugat că valoroasele suplimente acordate, o *Sarabandă* și o *Gavotă* din suitele pentru violoncel solo de Bach precum și cunoscuta piesă de virtuozitate *Cionguri* (picantul dans gruzin de Tsintzadze) au fost prezentate la un nivel artistic superior. În încheiere, tripticul simfonic cu pian obligat, *Nopți în grădinile Spaniei* de Manuel de Falla, ne-a prilejuit reîntîlnirea cu Alexandru Demetriad care a cîntat cu sensibilitatea ce-l caracterizează.

„Tulnice" de Mihai Moldovan la Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii

Compozitorul Mihai Moldovan s-a afirmat în anii din urmă, cu un deosebit succes, în muzica simfonică, de cameră și vocal-simfonică, domenii în care a dat la iveală lucrări care se disting prin originalitatea concepției, aderența la folclorul românesc și concizia modalităților de expresie. Piesa simfonică *Tulnice*, scrisă în 1971, premiată de către Consiliul

Culturii și Educației Socialiste, ilustrează bine aceste trăsături ale creației sale. Compozitorul folosește o bogată partidă de corni (opt instrumente), patru violoncele și tot atîția contrabași, doi piccoli și două flaute precum și o garnitură percutantă (clopote, gong, piatti, bloc de lemn) în total, 23 instrumente. Fiecare dintre acestea împlinesc îndeobește roluri solistice. Ne-a apărut plin de interes artistic chipul în care Mihai Moldovan evocă în *Tulnice*, printr-o ingenioasă transmutare, anumite aspecte ale folclorului ardelenesc. Nu este vorba nici pe departe de citate, de unele semnale de tulnic, ci de o întreagă fuziune cu caracter eterofonic și polifonic a sonorităților, care sugerează însă minunat cîntul buciumașilor, prelungile ecouri ale acestora. Sunetele inițiale spiccato și în surdină ale primului cornist, căruia i se asociază în curînd nu numai partida de corni dar și celelalte instrumente amintite, ne-au dus cu gîndul la impresionantele dialoguri ale tulnicelor de pe culmile plaiurilor ; mai mult decît atît, ele sugerează întreaga poezie spațială a valonărilor de teren, a dealurilor transilvănene molcome. Mihai Moldovan folosește cu un ascuțit simț al coloritului orchestral și cu o remarcabilă economie de mijloace, efectele de flatterzunge, de spiccato la instrumentele de suflat, de glissandi la clopote și la instrumentele de coarde, generînd o eterofonie dintre cele mai atrăgătoare. Anumite rezonanțe de melodii ca de joc, la flaute, au multă poezie. Asociații timbrale între acestea și violoncel în acut, duc la sonorități foarte fine, ca de vioară. Polifonia este realizată cu talent. Unele discrete îngînări sonore, ca o litanie, apoi anumite alunecări tonale ori ondulații prelungi deosebit de sugestive, sînt drămuite cu intuiția foarte justă a rezultatelor în orchestră — ceea ce este cu atît mai apreciabil cu cît compozitorul le-a făurit pur și simplu la masa sa de lucru.

Tulnice, această succesiune de structuri atît de bine și inspirat organizată, prezentate într-o formă evoluată a scriiturii muzicale, reușește să creeze o atmosferă de lirism pastoral de un negrăit farmec, care justifică succesul de care s-a bucurat în sala de concert. Trebuie să asociem la acest succes, contribuția activă, generoasă și competentă a dirijorului Emanuel Elenescu precum și a întregii formații orchestrale, în frunte cu valorosul cornist Ion Bădănoiu.

Programul a fost împlinit cu concertele pentru vioară și orchestră în Re major (K.V. 218) și La major (K.V. 219) de Mozart, interpretate solistic de Dina Schneidermann. Am putut aprecia și de data aceasta stăpînirea tehnică, frazarea fluentă, și stilul mozartian de care a dat dovadă interpreta. Relevăm sentimentul de discretă poezie și chipul calm, în care a înfățișat *Adagio* din *Concertul al 5-lea*. În *Tempo di menuetto* și anume în *Trio*, în care Mozart s-a inspirat simțitor din muzica ungară, Dina Schneidermann a cîntat însă prea repede. Să subliniem odată cu acestea tactul, ponderea și remarcabilele însușiri de acompaniator ale încercatului dirijor Elenescu și cîntul atent, îngrijit, al orchestrei.

J.-V. P.

„Preludiu—Fugă—Postludii'' de Csiky Boldizsár

Concertul dirijat de Mircea Cristescu la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" ne-a oferit pentru început prilejul reaudierii unei izbutite lucrări a talentatului compozitor Csiky Boldizsár din Tîrgu-Mureș, tripticul *Preludiu — Fugă—Postludiu*. Căutînd să exploreze — după propria declarație a autorului, publicată în programul de sală — posibilitățile coloristice ale orchestrei, Csiky își începe *Preludiul* cu o ambianță fluidă, dominată de petele de culoare așezate de gong, clopote, cinel etc., pentru ca după o mare creștere de intensitate și o revenire a atmosferei fluide, cu un moment solistic la vioară, prima parte a tripticului să se încheie în sonoritatea amplă a unui fortissimo general. Partea a doua, *Fuga*, își desfășoară mersul molcom pe parcursul unei construcții riguroase, după care *Postludiul* reia materialul tematic într-o ambianță „așezată", dar impregnată de noblețe. Ca întotdeauna preocupat să pună în valoare calitățile lucrărilor originale, incluse în programele sale, Mircea Cristescu a asigurat tripticului lui Csiky o interpretare totodată sensibilă și precisă.

În continuare, programul a cuprins o nouă lucrare din ciclul „integralei simfoniilor lui Arthur Honegger" : *Simfonia a IV-a*, dedicată în 1946 Orchestrei de cameră din Basel și intitulată de aceea *„Deliciae Basilienses"*. În legătură cu această creație — dar și cu alte opusuri ale compozitorului elvețian — merită a fi amintită următoarea declarație a autorului, care fixează cadrul limbajului său muzical : „Am dorit și m-am străduit întotdeauna să scriu o muzică pe înțelesul marii mase de ascultători, care să fie totodată atît de îndepărtată de banalitate, încît să captiveze și pe adevărații prietenii ai muzicii". Intenția aceasta transpare cu claritate în *Simfonia a IV-a*, în care Honegger îmbină căutările sale de noi forme de expresie cu un limbaj accesibil, concis, adeseori bazat pe teme de origine populară elvețiană. Ce e drept, în ansamblul celor cinci simfonii scrise de Honegger, a IV-a nu face parte din categoria acelora care au reușit să se impună cu autoritate în repertoriile orchestrelor, calitatea aceasta fiind mai degrabă recunoscută simfoniilor a II-a, a III-a și a V-a. Totuși, pentru cunoașterea în ansamblu a simfonismului lui Honegger, audierea *„Plăcerilor baseliene"* nu este lipsită de interes, fie chiar și numai pentru a măsura distanța parcursă de autor de la *Simfonia a III-a („Liturgica")*, o profesiune de credință a compozitorului în favoarea păcii mondiale, la *Simfonia a V-a („Di tre re")*, polifonică, politonală și poliritmică, culminația tentativelor sale de a aduce la un numitor comun elemente stilistice eterogene.

Solistul serii, tînărul pianist francez François-Joël Thiollier, a revenit în fața publicului nostru, după ce s-a impus cu autoritate în stagiunea trecută printr-o execuție străbătută de vervă motorică a *Concertului nr. 1* de Prokofiev. Cu ocazia reîntîlnirii cu familiarii concertelor de la Ateneu, Thiollier a prezentat *Variațiunile simfonice*, poate cea mai „franckistă" dintre creațiile lui César Franck. Stilul cerut de această lucrare nu a părut a fi întru totul pe mă-

sura posibilităților solistului, care a trecut pe plan secund înfruntările dramatice dintre pian și orchestră, scoțînd în relief un lirism ușor desuet, a cărui legătură cu caracterul *Variațiunilor* este destul de îndepărtată. Abia în „bis"-uri l-am regăsit pe adevăratul Thiollier, cu fluența și grația specific franceze în Rameau și cu o virtuozitate sclipitoare în Liszt, la care clapele pianului păreau să scapere scîntei!

O excelentă execuție a *Bolero*-ului de Ravel, cu creșterea precis reglată a intensității sonore spre dezlănțuirea finală, a încheiat acest concert de frumoasă ținută, semnificativ pentru „forma" actuală a colectivului Filarmonicii și a dirijorului Mircea Cristescu.

E. E.

Violonista Dina Schneidermann la Radioteleviziune

Violonista Dina Schneidermann (R.P. Bulgaria) ne-a oferit împreună cu orchestra simfonică a Radiotelevizіunii, condusă de Emanuel Elenescu „integrala" concertelor scrise de Mozart pentru acest instrument. Am urmărit mai întîi, primele trei concerte, din cele cinci scrise de genialul compozitor în cursul anului 1775.

Concertul no. 1, în Si bemol major (K.V. 207) cu un caracter mai mult sau mai puțin galant, în care ideile muzicale abundă ca într-o rapsodie, nu oferă nimic excepțional interpretului, ca trăsături de virtuozitate. Dina Schneidermann l-a cîntat cu lejeritate, desfășurînd riturnelele ca și ușoarele arabescuri cu grație și vioiciune. Violonista nu are un ton prea mare, trebuie să recunoaștem. Ea cîntă însă cu justețe și cu dezinvoltură înfățișînd convenabil cantabilitatea melodiilor. *Concertul no. 2. în Re major* (K.V. 211) care a urmat, nu reclamă nici el o mare virtuozitate. Este de relevat *Andantele*, cîntat în genere cu lirism. Cadența din această mișcare pe care Mozart a lăsat-o *a piacere* ne-a evidențiat calitatea sunetului violonistei în grav, bine nutrit, și vibrato-ul său expresiv. *Rondo*-ul final a fost redat cu multă mișcare din capul locului, solista avînd toată inițiativa, întrucît Mozart i-a asigurat orchestrei mai mult un rol acompaniator. Unele accente bruște cu care interpreta a marcat pe alocuri discursul muzical ni s-au părut puțin forțate. Aceste două concerte, scrise în intervalul Aprilie—Iunie 1775 nu putem spune că sînt definitorii pentru arta marelui compozitor. Ele se cîntă, de altfel, mai rar. Dar am urmărit, în încheierea primei seri, *Concertul în Sol major* (K.V. 216), unul din cele mai valoroase în ceea ce privește amploarea desfășurărilor și bogăția expresiei. El poartă amprenta puternică a geniului mozartian în ceea ce privește tratarea orchestrei cu roluri bine individualizate ale diferitelor instrumente. În același timp ideile melodice apar deosebit de pregnante. După deschiderea primului *Allegro* de către orchestră, solista a atacat cu vigoare prima temă, cîntînd avîntat și cu siguranță. A redat apoi lunga cadență de bravură în chip foarte elaborat, filtrînd totul prin sensibilitatea sa ascuțită.

Inspiratul *Adagio* a fost cîntat cu noblețe și cu poezie, iar pasajele în tonalitate minoră cu o notă de dramatism.

În *Rondo*-ul final, *Andantele* central în sol minor pe ritm de pavană, redat cu reluări în piano deosebit de gingașe, pătrunse de grație, a reprezentat momente artistice foarte izbutite. Colaborarea cu orchestra a fost exemplară. Lucrările au fost foarte bine pregătite, dirijorul Elenescu observînd evidențierea solistei, printr-o participare eficace: o coordonare ireproșabilă și o sonoritate de ansamblu moderată, discretă.

J.-V. P.

Roberto Benzi

Din nou oaspete al stagiunii bucureștene, dirijorul francez Roberto Benzi a apărut la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" cu un program extrem de pretențios. Adevărată demonstrație de virtuozitate dirijorală și stilistică, alegerea *Concertului pentru orchestră* de Bela Bartok și a *Simfoniei a VI-a*, *„Pastorala"* de Beethoven propunea o comparație cu cele mai redutabile performanțe interpretative contemporane. Tocmai un asemenea repertoriu pune însă mai multe probleme în fața unui dirijor, care trebuie să convingă publicul de justețea soluțiilor adoptate. În mare, din punctul de vedere al ținutei de șef de orchestră, Roberto Benzi impresionează prin experiența a mai bine de un deceniu de activitate, în colaborare cu cele mai prestigioase ansambluri actuale. Dezinvoltura gestului, precizia tehnicii în lucrul cu orchestra atrag bineînțeles numeroase aprecieri de principiu. Însuși faptul organizării amplasamentului, după criterii personale de spațializare sonoră, ne arată că Roberto Benzi dorește să se impună prin singularitatea părerilor sale, fundamentate pe rezultatele numeroaselor sale concerte cu cele mai diferite formații. Dacă în acest sens există suficiente motive de elogiere, în ceea ce privește concepția interpretativă, Roberto Benzi rămîne încă tributar unei maniere insuficient eliberată de spectacolul în sine. Poate din această cauză, față de ceea ce am așteptat, el a păstrat un nivel mediu, nici prea original, (sau personal), nici tradițional. La jumătate de drum, interpretează muzica lui Bartok fără suficientă exigență în construcția diversității ritmice și multiplanurilor sonore, unele pasaje desfășurîndu-se amorf, nerezolvînd conflictual dramaturgia. În *Simfonia a VI-a* de Beethoven, tocmai în această direcție se întrevăd anumite slăbiciuni de construcție, dizolvînd structura extrem de clară a formei într-o citire, secvență de secvență, a partiturii. În asemenea condiții, *„Furtuna"* nu a declanșat telurica dramă a încleștării forțelor naturii, iar *„Mulțumirea țăranilor după ce a trecut furtuna"* s-a transformat într-un prea lung

și romanțios final, cu care nici liricul Schubert nu ar fi fost de acord. Ascultîndu-l, cu pretențiile pe care ne permitem să le avem de la un artist de asemenea renume, se simte destul de vizibilă o anumită limitare a creatorului, la maniera ce i-a asigurat pînă acum succesul de public. Dar, pentru ca trecutul ilustru al lui Roberto Benzi să nu pălească, maturizarea plenară a talentului său impune o amplă revizuire a concepțiilor de arhitectură muzicală, oferindu-i posibilitatea comparării cu mari dirijori contemporani. Aici, în afară de timp și activitate, reflectarea asupra sensurilor muzicii cere de la artist și meditație. Este încă pragul pe care Roberto Benzi, așa cum ne-a demonstrat acest concert al său la București, nu l-a trecut decît parțial.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Filarmonica dirijată de Mihai Brediceanu solist Joshio Unno

Conducînd Filarmonica „George Enescu", Mihai Brediceanu a deschis concertul cu *Simfonia pentru dublă-orchestră în Re major* de Johann Christian Bach, cel mai mic fiu al marelui Bach. Desigur, personalitatea uriașă a lui Johann Sebastian Bach este covîrșitoare. Dar, cînd și cînd, se cuvine adusă în lumina audiției și cîte o lucrare a fiilor săi care au cinstit și cinstesc marea muzică. Johann Cristian Bach a optat pentru stilul galant, în maniera italiană a scriiturii muzicale. Simfonia ascultată, definește bine această manieră a compozitorului care avea să-l înrîurească și pe Mozart, elevul său. Alcătuită din două părți vii, mișcate, care încadrează una lentă, lucrarea a fost prezentată în tempoul just, cu precizie ritmică și nuanțe dinamice expresive. Îndeosebi partea mediană a vădit acea cantibilitate evocatoare a melodismului italian. Dirijorul a contopit armonios de-a lungul întregii lucrări, vocile celor două mici orchestre care au cîntat fluent și avîntat, au dialogat cu vivacitate.

Am urmărit apoi, *Concertul al doilea în Mi major, pentru vioară și orchestră* în interpretarea solistică a violonistului japonez Joshio Unno. Născut la Tokio, fiu al unor muzicieni, concert-maestru al orchestrei simfonice a Radioului din capitala niponă, Joshio Unno s-a perfecționat mai tîrziu la unele cursuri de la Salzburg și Montreux. Tonul său a apărut puternic și penetrant, favorizat și de un instrument excelent. *Allegro* inițial a fost susținut cu dinamism. Unele accente puse poate prea cu putere i-au favorizat, probabil, interpretului, încadrarea ritmică în tempoul cuvenit. În *adagio*, Joshio Unno a cîntat liniștit, cu simplitate iar în *Allegro assai*, ultima mișcare, cu însuflețire. Dar nu vom afirma că interpretarea ne-a cucerit. Dirijorul, remarcabil acompaniator, a susținut cu vigoare pe interpret, imprimînd lucrării un caracter maiestuos și solemn, în primul *allegro*; a comunicat un sentiment de reculegere părții mediane, vitalitate și lumină finalului, făcîndu-ne să trecem peste impreciziile intonaționale ale solistului.

La distanță respectabilă, am reascultat *Simfonia a II-a* de George Enescu, prezentată în cadrul „Integralei simfoniilor compozitorului". Este lucrarea pe care George Enescu a scris-o, după propria-i mărturisire, printr-un „teribil efort, la masa de lucru", lipsindu-se de pian. De proporții grandioase, *Simfonia* are o mare bogăție a conținutului și o rar întîlnită generozitate melodică.

Complexitatea acestei lucrări în care gîndirea profundă și inspirația avîntată stau în cea mai bună tovărășie cu subtilitatea scriiturii muzicale, este cu atît mai valoroasă cu cît în ea George Enescu a distilat unele esențe rare ale sensibilității poporului nostru cu care s-a simțit atît de puternic solidar de-a lungul vieții sale.

Mihai Brediceanu și orchestra s-au străduit și au reușit să redea *Simfonia*, care este de o extremă exigență, în cît mai bune condiții. Sub impunătoarea și permanenta densitate orchestrală și acea polifonie savant realizată, am deslușit caracterul național al motivelor și întreg cuprinsul lor emoțional. În repetate rînduri am savurat minunata eterofonie de obîrșie populară (care avea să facă la noi școală) și acele ecouri pastorale expuse de corn, oboi, sau de clarinet, cu tulbărătoare și dulci înmlădieri ce păreau uneori, ca un plîns (Enescu însuși a notat *piangendo*); ecouri pastorale care ne-au dus cu gîndul la domoalele coline moldovene unde și-a petrecut copilăria marele compozitor...

J.-V.

Ion Baciu

Stagiunea simfonică bucureșteană beneficiază tot mai insistent de aportul unui mănunchi de șefi de orchestră din provincie, care au cucerit în anii din urmă locuri fruntașe în arta dirijorală românească. Printre aceștia se numără fără îndoială Ion Baciu, director și prim-dirijor al Filarmonicii „Moldova" din Iași, un muzician cu o personalitate marcantă, al cărui prestigiu în fața publicului și a orchestrelor crește de la concert la concert.

Prezent din nou în Capitală, de această dată la pupitrul colectivului simfonic al Radioteleviziunii, Ion Baciu și-a propus să ne înfățișeze, ca noutate, *Simfonia a VIII-a* a americanului William Schuman, compozitor actualmente sexagenar, format deopotrivă la școala muzicală din patria sa (Universitatea „Columbia") și la cea europeană („Mozarteum" din Salzburg). Această dublă filiație și-a pus în mod evident amprenta pe opera sa creatoare, supusă la început înrîuririi curentului neo-clasic, iar mai apoi celui neo-romantic. În această ultimă zonă de influență se înscrie și *Simfonia* sa *a VIII-a*, compusă în 1960 și dedicată dirijorului Leonard Bernstein.

Concepută în trei părți, Simfonia debutează într-un *Lento sostenuto* cu o atmosferă meditativă, creată prin succesiunea unor note lungi, ținute. Treptat se ajunge la o învolburare, care culminează într-un „climax" apoteotic, pe parcursul unei structurări formale de sonată-fantezie. În partea a II-a, *Largo*, ambianța devine dramatică, încordată, frazele apar întrerupte, ca niște suspine, pentru ca o nouă creștere a tensiunii, atingînd punctul maxim pe suprapunerea unor figurații ale corzilor peste notele în valori mari ale alămurilor, să ducă la o concluzie de amplă intensitate sonoră. Ultima parte, *Presto*, se desfășoară într-o perpetuă agitație: frînturi ale temelor anterioare sînt reluate, suprapuse, combinate în variate feluri, afirmîndu-și prezența aidoma unor străfulgerări în mijlocul unei furtuni dezlănțuite.

Lucrarea este, în ansamblu, destul de eterogenă ca limbaj, vădind prezența unor multiple influențe stilistice, fără ca acestea să fie trecute prin filtrul unei organizări cu trăsături originale. Orchestrația este, pe de altă parte, deosebit de stufoasă, ridicînd grele probleme în fața instrumentiștilor, dar mai ales a coordonatorului formației. Cu atît mai remarcabil este meritul lui Ion Baciu, care a știut să desțelenească partitura și să antreneze orchestra într-o execuție de mare virtuozitate colectivă.

În restul programului, două reluări, ambele desfășurate la o înaltă ținută interpretativă. Pentru început, *Dialogurile dramatice* ale lui Dumitru Bughici au reușit să transmită — parcă mai pregnant ca oricînd — întregul tragism conținut în eternele dubii despre sensul vieții și al morții, așa cum apar formulate în versurile de mare sensibilitate și rafinament ale poetei Mariana Dumitrescu, inspiratoare a lucrării. Au urmat apoi acele perle ale literaturii vocal-simfonice, pe care le constituie liedurile pentru bariton și orchestră reunite de Gustav Mahler sub titlul, atît de dificil traductibil pentru a-i păstra nealterată întreaga diversitate de sensuri, „Lieder eines fahrenden Gesellen" (Cîntecele unui călător, ale unui tovarăș de drum, ale unei calfe, — mai precis ale tuturor acestora la un loc). Scrise de Mahler la fragheda vîrstă de 23 de ani, sub imperiul unei deziluzii în dragoste, cele patru lieduri ale ciclului trădează intenția compozitorului de a căuta consolarea în frumusețile naturii. Ca atare, muzica apare străbătută de un parfum folcloric de esență austro-cehă, în timp ce textele poetice îmbracă forma și caracterul baladelor populare. Această atmosferă a fost pe deplin înțeleasă de Ion Baciu — așa cum a dovedit-o comentariul său orchestral, greu de subînțelesuri, plin de prospețime și de o cristalină transparență — dar mai ales de solistul Dan Iordăchescu, interpret de mare rafinament al acestui ciclu, pentru tălmăcirea căruia descoperă de fiecare dată noi nuanțe, noi culori, noi subtilități de frazare. În această seară, Iordăchescu a știut să subjuge din nou publicul prin profunzimea și sinceritatea expresiei, puse în slujba unuia din cele mai patetice opusuri ale repertoriului mahlerian.

E. E.

Concert... Shakespeare la Radioteleviziune

Sînt ani de zile de cînd Ion Baciu vizitează stagiunea bucureșteană, ca oaspete al ansamblurilor simfonice din capitală sau împreună cu Filarmonica din Iași, pe care o conduce. Ani de rodnice succese, ce s-ar putea traduce prin trecerea de la stadiul revelațiilor și afirmărilor demonstrative la cel al aprecierii unanime. Ion Baciu, acum la vîrsta artistului matur, se profilează ca o personalitate distinctă a vieții muzicale românești. Îl caracterizează însăși atitudinea sa interpretativă, de o tonifiantă încredere în puterea de impresionabilitate a muzicii. Da, într-adevăr, concertele sale se desfășoară mai întotdeauna în climatul adresării, al acțiunii active asupra sensibilității ascultătorului. Nici o lucrare aleasă de dirijor nu se perindă de-a lungul desfășurării programului doar ca o citire convenabilă sau determinată de o anumită conjunctură. Ce își propune, Ion Baciu realizează cu temperament și evident atașament, semnînd de fiecare dată o valabilă pledoarie pentru compozitorul respectiv.

În al doilea concert susținut cu Orchestra Radioteleviziunii, Ion Baciu a propus un program inedit ca idee — lucrări inspirate de capodopera shakespeariană *Romeo și Julieta*. Fără a avea pretenția unei rezolvări totale a repertoriului muzical bazat pe această temă veșnic generoasă, el a căutat prin cele trei lucrări alese să dea o anumită perspectivă modului de abordare a subiectului. În *Uvertura Fantezie „Romeo și Julieta"* de Ceaikovski, Ion Baciu a căutat sublinierea patosului romantic tipic compozitorului. Pentru aceasta, a solicitat orchestrei, cu bune rezultate, fraze tumultuoase, tensiune gradată a conflictului, neocolind popasurile lirice și unele intenții de portretizare tematică. Așteptam ca cealaltă lucrare datorată tot unui compozitor al epocii romantismului, Hector Berlioz, să se încadreze la fel de firesc în tematica concertului. Deși nu avem ce reproșa realizării în sine (poate doar anumite grăbiri neașteptate în pasajele rapide, cu riscul impreciziei de execuție), nu putem fi mulțumiți de selecția făcută, prin păstrarea din *Simfonia dramatică „Romeo și Julieta"* doar a unor secvențe secundare. Nici *„Balul"*, nici *Scherzo-ul Reginei Mabb* nu se referă la subiectul tragediei. Preferam poate *„Scena de dragoste"*, meditațiile lui Romeo, care ar fi convins că Berlioz nu este doar un virtuoz al orchestrației și un compozitor al spectacolului fastuos.

Mai echilibrată, seria de tablouri alese din capodopera lui Prokofiev, baletul *„Romeo și Julieta"*, a surprins cîteva secvențe esențiale și ca dramaturgie, și ca muzică. O anumită înclinație pentru tempi accelerați a pus probleme dificile execuției orchestrale, strecurînd uneori nedorite accidente, alteori minimalizînd efectul emoțional al momentului *(Moartea lui Thibald)*. Neîndoios însă, prin tabloul final, *Romeo la mormîntul Julietei*, Ion Baciu a atins

acea poezie tristă şi impresionantă a muzicii lui Prokofiev, creînd o ambianţă afectivă plină de sensibilitate şi noblețe, făcîndu-ne astfel să uităm eventualele rezerve ivite pe parcurs. Un merit deosebit îl are, pentru aceste momente de împlinire, şi orchestra, care a ştiut să urmărească gîndul dirijorului, lăsîndu-se călăuzită pe drumul unde iubirea face ca poezia şi muzica să se înfrăţească.

GR. C.

Recitalul Şafran—Ginsburg

A trecut mai mult de un sfert de veac — exact 26 ani — de cînd violoncelistul sovietic Daniil Şafran a venit în mijlocul nostru. Ne-a impresionat plăcut elanul şi virtuozitatea cu care a interpretat atunci *Concertul de St.-Saëns* şi *Variaţiunile pe o temă roccoco* de Ceaicovski. Nu mult după aceea, marele nostru Enescu accepta să cînte, împreună cu Şafran, *Sonata a treia în la major pentru pian şi violoncel* de Beethoven. A fost o seară memorabilă, în care maestrul Enescu ne-a oferit cea mai subtilă realizare simfonică a partiturii de pian. Daniil Şafran, modest, reticent, dar dăruindu-se cu devotament artistic îşi cîştigase simpatia maestrului.

Ne-au revenit în memorie acestea, ascultînd către sfîrşitul lunii aprilie, la Ateneu, pe violoncelistul sovietic prezentînd... dintr-o răsuflare, de data aceasta împreună cu pianistul Anton Ginsburg, (U.R.S.S.) integrala sonatelor pentru pian şi violoncel de Beethoven.

Copil foarte înzestrat, Daniil Şafran a cîntat încă în anul 1934, la 11 ani, cu Filarmonica din Leningrad, sub bagheta dirijorului englez Albert Covates. A absolvit Conservatorul şi a fost distins cu primele premii la Concursurile internaţionale de la Budapesta şi Praga. După aceea a început turneele sale de concerte în centrele muzicale ale lumii. Frumuseţea şi căldura vibrantă a tonului, sinceritatea expresiei şi convingerea cu care cîntă i-au atras de mult simpatiile ascultătorilor.

Programul prezentat acum, exigent şi de durată, ni l-au arătat pe Şafran în aceeaşi lumină, în ciuda anilor care au trecut: alert, pasionat, şi cu o prizăă deosebită la public. Deşi intrat în al cincizecilea an de viaţă, artistul pare tînăr, ca odinioară.

Sonatele ascultate, marcate de geniul beethovenian, au fost înfăţişate într-o exemplară colaborare cu eminentul pianist Anton Ginsburg. Urmărirea lor, din aproape în aproape, interesantă de redat, ar depăşi, desigur, cadrul unei cronici de recital. Vom sublinia însă momentele mai semnificative ale interpretării.

În prima sonată, în fa major, după *Adagio* introductiv, cîntat cu poezie, *Allegro* iniţial a fost redat cu graţie, cu lejeritate, cei doi parteneri realizînd cu succes acel duo model, pe care l-a gîndit compozitorul.

În sonata a doua (în sol minor), *Rondo-ul* final a fost cîntat cu reliefarea caracterului cantabil şi, oarecum mozartian, al refrenului, totul într-un tempo foarte viu, fără a uita însă acel minunat *Adagio sostenuto ed espressivo*, de o nobilă reverie, în care interpreţii au dialogat cu multă înţelegere.

Unul din punctele culminative ale recitalului a fost atins, fără îndoială, de interpretarea *Sonatei a III-a în la major*, unde după frumoasa temă de debut redată de Daniil Şafran cu gravitate, a urmat incomparabilul *Scherzo* atît de curios ritmat, una din paginile de dramatică profunzime ale lui Beethoven. A fost redat cu o pătrunzătoare simţire şi cu reculegere.

Să mai citäm, însfîrşit, *Adagio* din *Sonata a IV-a în do major* (sonata *liberă* cum o numea Beethoven) şi aceeaşi mişcare din *Sonata a V-a în re major*, cîntate, realmente, *con molto sentimento d'affetto*.

Unii puriști pot avea micile lor rezerve în ceea ce priveşte *vibrato*-ul uneori insistent, anumite glissandi precum şi îndulciri de ton practicate de interpret. Dar căldura expresiei lui Daniil Şafran, dezinvoltura cu care stăpîneşte minunatul său Amati, graţia şi finețea cu care cîntă, sfîrşesc prin a cuceri. Vom releva, în încheiere, superlativele însuşiri de precizie tehnică şi muzicalitate ale înzestratului pianist Ginsburg care a contribuit în egală măsură la marele succes al recitalului.

J.-V.

Recitalul pianistului François-Joël Thiollier

Pianistul francez Thiollier face cu evidenţă o carieră mondială. Deşi nu are nici 29 ani, el a cucerit, în ultimul deceniu, premii la mai toate concursurile internaţionale de pian din Europa şi a concertat pînă în prezent, în numeroase ţări.

Programul recitalului său s-a desfăşurat sub semnul unor exigenţe deosebite, în primul rînd de virtuozitate, cărora le-a făcut faţă cu succes.

Sub aparenta sa simplitate, *Sonata în do major* de Mozart (K.V. 330) de dimensiuni restrînse (pare o sonatină) este de o bogată expresie. Interpretul stăpînind o tehnică de mare finețe, suplă şi elaborată cu îngrijire a redat bine caracterul francez al acestei lucrări.

Se pare că gingăşia şi spumozitatea scriiturii mozartiene convine cel mai mult, pianistului. Am regăsit aceste trăsături şi în *Variaţiuni şi Fuga* de Brahms pe o temă de Händel, deşi unele din acestea au fost investite cu îngîndurarea şi penumbrele nostalgice specifice compozitorului. Ultima variaţie a fost redată cu forţă, chiar furtunos.

Nesecata inspiraţie melodică a lui Schubert ne-a fost oferită după aceea în unsprezece valsuri, legate între ele, care nu au durat însă mai mult de zece minute; prezentate curgător, cu *rubato*-uri decente, de bun gust, ele au evocat atmosfera schubertiadelor

vieneze. Un *Dans* și două *Preludii* de Debussy ni l-au arătat pe interpret stăpîn pe tehnica specific impresionistă necesară unei bune interpretări a muzicii lui Claude de France.

Vom arăta totuși că o notă în plus de mister și sensibilitate în *Ondine* ar fi fost mai aproape de intențiile compozitorului, ar fi creat atmosfera necesară.

În *Insula veselă (l'Isle joyeuse)* Thiollier a fost și mai în stilul sugestiv al imaginilor debussyste.

Se pare totuși că, în prezent, unii interpreți ai marelui impresionist optează pentru sonorități mai puțin vaporoase și estompate, în favoarea unor linii de forță mai robuste, a unor sonorități ca să le spunem așa... mai sticloase. Nu sîntem însă de părere că acestea pot tălmăci cel mai bine spiritul muzicii lui Debussy.

După o elaborată prezentare a *Sonatei a IV-a* de Scriabin — în care însă cele două mișcări constituente ale lucrării au fost nu numai sudate dar și, într-o măsură, egalizate sub raportul tempilor, François-Joël Thiollier a cîntat, suplimentar, cu o vervă rar întîlnită, diabolica parafrază lisztiană a *Marșului lui Racoczy* dovedind o dată mai mult preferințele sale pentru muzica de virtuozitate. Desigur, lucrările de profunzime nu vor întîrzia să ia și ele loc în repertoriul înzestratului pianist.

J.-V.

Ferdinand Klinda
Recital Bach, la orgă

Organistul cehoslovac Ferdinand Klinda, profesor la Academia de muzică din Bratislava, desfășoară o vie activitate concertistică în patria sa și peste hotare, în unele din importantele centre muzicale precum și la Festivalurile internaționale.

Recitalul dat în studioul de concerte al Radioteleviziunii noastre a avut un program exclusiv Bach.

Am urmărit mai întîi, *Concertul în la minor*, o transcripție la orgă, după Vivaldi. Formă tripartită clasică. S-a făcut simțită din capul locului desfășurarea ritmică egală imprimată primului *Allegro* și detalierea clară, a discursului muzical ; de asemenea diferențe expresive de *forte* și *piano*, favorizate de interpret.

Partea mediană *Adagio* a fost realizată cu anumite cezuri, anumite discontinuități în expunerea temei, legitimate fără îndoială de însăși litera partiturii. Cu o mare economie de mijloace, rezultanta emoțională a fost apreciabilă.

În *Allegro* final, interpretul ne-a oferit măsura însușirilor sale de foarte bun tehnician și totodată de bun interpret la acest pretențios instrument. Stilul Bach a fost păstrat cu rigoare.

În *Partita* în mi minor am apreciat frumusețea culorilor realizate prin folosirea judicioasă a registrelor și în mod deosebit sunetele flautate de o mare finețe. Mișcările rapide au fost redate cu precizie, deși în aceste împrejurări puritatea unor sunete în registrul acut putea fi discutată.

Toccata care a servit de preludiu *Fugii* (în fa minor) a apărut nu numai perfect organizată dar și cu un caracter de liberă fantezie. A fost redată mai apăsător dar, ca o compensație, modulațiile uneori destul de îndrăznețe, mai ales pentru epoca respectivă, au fost înlănțuite cu dezinvoltură. *Fuga* a fost condusă cu îngrijire, intrările succesive ale vocilor, expuse distinct, totul îndrumat către o culminație de mare amploare și puternică rezonanță.

Tot astfel în *Preludiu și fuga în si minor* interpretul a diferențiat bine sonoritățile ; polifonia a fost redată cu o remarcabilă claritate. *Fuga* nu a apărut ca o piesă uscată, scolastică ci a avut acea profunzime a expresiei cu care Bach a investit tot ceea ce a creat.

Două *Corale* au oferit lui Ferdinand Klinda posibilitatea de a-și valorifica odată mai mult însușirile sale de sobrietate, corectitudine, austeritate. Profesionalismul și seriozitatea organistului au imprimat interpretărilor sale și o anumită cută, să-i spunem, didactică. Noi o preferăm însă unor tălmăciri... avîntate și de personală fantezie care, cu deosebire cînd este vorba de Bach, sînt cu totul neindicate.

J.-V.

Dan Grigore-Eduardo Ricci
Recital la două piane

Tinerii pianiști Dan Grigore și Eduardo Ricci și-au conjugat talentul și strădaniile pentru a prezenta un asemenea recital de exigență. Exigență (maximă) în ceea ce privește, în primul rînd, sincronia desfășurărilor de-a lungul lucrărilor prezentate, apoi a echilibrului intensităților sonore ca și al agogicei. Toate lucrările aduse în joc au fost scrise originar pentru două piane.

În Sonata în re major, de Mozart pianiștii au debutat viguros, la unison, apoi dîndu-și replici, în imitații, ca niște ecouri. Uneori primul pian i-a răspuns secundului printr-o singură punctare a unei note. Dar după aceea interpreții s-au angajat într-o strălucită riturnelă pe care au susținut-o cu brio. Putem spune că rolul celor doi interpreți a fost echivalent. Andantele a fost un cîntec lin redat grațios și expresiv. Finalul deși nu poartă decît indicația *allegro molto* este în realitate un rondo, de o mare bogăție tematică. Desigur, rapiditatea desfășurării și anumite aglomerări de sunete oricît de precis au fost redate au dus și la unele momente — numai momente — mai puțin clare. Să nu uităm, că urechea umană e în măsură să perceapă decalaje chiar la fracțiuni infinitesimale de timp. Or, cu toată sincronia adusă în joc, acestea erau aproape inevitabile. Interpreții au apărut însă ca adevărați virtuoși ai pianului.

În *Andante și Variațiuni în si bemol major* de Schumann au cîntat, putem spune, simfonic, într-o comuniune deplină a sentimentului, pe alocuri dramatic, în ciuda tonalității majore dominante.

Ne-am bucurat să ascultăm apoi *Variațiile* op. 5 de George Enescu, atît de rar cîntate. Deși scrise la nici 17 ani, ele îl anunțau pe genialul compozitor de mai tîrziu, un lirism de mare gingășie, fuziuni de sonorități captivante, o distribuție a lor între cele patru mîini, de o subtilă și eficace factură — totul redat de cei doi interpreți cu o serioasă aplicativitate.

Partea a doua a programului a fost consacrată compozitorilor Poulenc și Milhaud. În *Prologul* din Sonata de Poulenc, pianiștii au expus tema lent, foarte lent, realizînd sonorități de mare transparență, pe un ritm ternar. Au realizat *Scherzo-ul* următor (Allegro molto) cu multă viață, rezervînd fragmentului median liniștit al acestei mișcări o prezentare aerată, diafană. Andantele sonatei a fost cîntat cu un lirism gingaș și intens, iar *Allegro* final, jucăuș, cu veselie. Poulenc, foarte inspirat, a scris o lucrare a cărei arhitectură e riguroasă. Are subtilități picante pe care cei doi pianiști le-au pus într-o frumoasă lumină.

Recitalul a fost încheiat cu populara suită *„Scaramouche"* de Milhaud (după numele personajului, un soi de arlechin, din vechea comedie italiană); lucrare de mare vervă melodică și cu ecouri ritmice sudamericane (în deosebi mișcarea intitulată *Brasileiro)* în care virtuozitatea celor doi parteneri și-a aflat curs liber. Recitalul, o indiscutabilă izbîndă, a fost suplimentat cu un *Dans ungar* de Brahms.

J.-V.

Krimhilda Cristescu

Recitalul susținut la sala Studio a Ateneului de către pianista Krimhilda Cristescu a readus în actualitatea vieții noastre muzicale numele acestei tinere artiste, a cărei carieră a avut pînă în prezent o desfășurare sinuoasă, cu aspecte contradictorii. Afirmată încă de la vîrsta de 6 ani, odată cu debutul la studioul Radioteleviziunii, ea urmează succesiv pianul cu Hilda Jerea, Celia Delavrancea, Ada Năsturel, Florica Musicescu, întrerupe studiile la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" în anul III pentru a le continua la Conservatorul din Leningrad cu P.P. Kravcenko și revine apoi la București pentru a studia încă doi ani cu Corneliu Gheorghiu și a absolvi Conservatorul „magna cum laude" în 1965. Între timp, obține distincții importante la competițiile internaționale de la Varșovia (1955), Geneva (1957), București (1958, concursul „George Enescu").

O carieră începută ca un „copil minune" și continuată cu strălucite succese internaționale la concursuri în timpul studiilor superioare promitea o rapidă afirmare în viața muzicală din țară și străinătate. În realitate, aparițiile Krimhildei Cristescu pe podiumul de concert au însă loc la mari intervale de timp, întrerupte prin lungi absențe. Faptul este cu atît mai inexplicabil, cu cît recentul ei recital a relevat că pianista posedă un talent realmente ieșit din comun, care ar trebui s-o încurajeze să activeze cu mai multă perseverență în concerte și recitaluri publice.

Programul a fost, într-adevăr, astfel conceput, încît să-i permită să demonstreze varietatea capacității sale de cuprindere stilistică, de la Bach pînă la Prokofiev, trecînd prin Beethoven și Chopin, fără a omite creația românească, reprezentată prin prima audiție a unor miniaturi de Victor Iusceanu. Dincolo de aspectele specifice, legate de interpretarea fiecărei lucrări în parte, cîteva trăsături generale au părut să puncteze stadiul actual de evoluție al pianistei: o tehnică transcendentă, o vigoare nestăvilită, un temperament vulcanic, un riguros simț al pulsației ritmice. Totodată însă, au devenit evidente și pericolele care pîndesc din umbră: conștiința stăpînirii depline a tehnicii pianistice duce pe alocuri la excese de viteză (în Preludiul și Fuga în Sol major de Bach), forța percutantă devine uneori exagerată, căpătînd un caracter de brutalitate (în Fuga de Bach și în părțile extreme ale Sonatei „Appassionata" de Beethoven, — impresii accentuate de condițiile acustice și pianistice nu tocmai favorabile de la sala Studio a Ateneului). Nu ne îndoim că, în perspectiva dezvoltării sale viitoare, Krimhilda Cristescu va ști să corecteze aceste neajunsuri, care — de altfel — au cîntărit și la recitalul de față destul de puțin în balanța impresiei de ansamblu finale.

Momentul culminant al primei părți a recitalului l-a constituit fără îndoială Sonata nr. 23 în fa minor „Appassionata" de Beethoven, cu neprevăzutele sale efuziuni temperamentale. Modul în care Krimhilda Cristescu a cîntat, a clamat și a declamat cele mai mici perioade ale acestei titanice dezlănțuiri de pasiuni ni s-a părut concludent pentru disponibilitatea ei de a îmbrățișa instantaneu toate curbele și meandrele discursului muzical beethovenian, potențîndu-le într-o interpretare supravoltată și patetică.

Prin contrast, lucrarea cu care s-a deschis partea a doua a programului — Fuga și opt miniaturi de Victor Iusceanu, prezentate în primă audiție — a sugerat o lume lirico-sentimentală substanțial diferită: o fugă severă (în Re major), urmată de un delicat tablou din poemul „Furtună în munți", o evocatoare „Cutie cu muzicuță", un romantic „Pastel de toamnă"; un „Vals" cu rezonanțe chopiniene, o „Horă" cu evidente intonații folclorice românești, un „Dans oriental" cu melopeea sa specifică, un ușor desuet „Vals in memoriam", cu reminiscențe ceaikovskiene și o „Tarantelă" cu iz de cantonetă napolitană.

De aci și pînă la următoarea piesă a recitalului — Sonata nr. 3 în la minor op. 28 de Prokofiev, creație de tinerețe, scrisă la 16 ani și revizuită cu un deceniu mai tîrziu — s-a produs un important salt stilistic, destinat parcă să marcheze opoziția marelui compozitor sovietic față de romantismul tîrziu. Încadrată în orientarea generală a scrisului muzical prokofievian, Sonata nr. 3, concepută într-o singură mișcare (Allegro tempestuoso), poartă acea amprentă a bărbăției, a energiei, a concentrării, a unui fel de neastîmpăr intelectual, unite cu o adîncă dispo-

ziție lirică, de care vorbea Heinrich Neuhaus în caracterizarea muzicii lui Prokofiev. Sînt trăsături care s-au suprapus pe deplin peste elementele definitorii ale personalității pianistei. A rezultat o interpretare spectaculoasă, plină de dinamism și de vitalitate.

În încheiere, Krimhilda Cristescu a executat un viraj de 180 de grade înapoi spre lumea romantismului, dorind parcă să demonstreze că este în măsură să facă față și exigențelor impuse de stilul specific al acestui univers expresiv. Compozitorul ales a fost Chopin, dar un Chopin învolburat, viguros, de loc maladiv și salonard (în Barcarola în Fa diez major op. 60), capabil să alterneze confesiunile lirice cu bruște avînturi eroice (Balada nr. 2 în Fa major op. 38). Nu încape îndoială că, odată cu apropierea de vîrsta maturității și cu cîștigarea unei experiențe concertistice sporite, Krimhilda Cristescu va ști să obțină o desfășurare mai cursivă, mai unitară, a Baladei nr.2, în loc de a o „degusta" bucată cu bucată ! Dar chiar și așa, interpretările sale chopiniene au avut un farmec aparte, așezînd un punct final deosebit de semnificativ la capătul unui recital care a ținut încordată atenția publicului.

E. E.

Recital de lieduri pe versuri de Heine

Un recital cu o tematică clar conturată, orientată spre revelarea unei părți semnificative a literaturii liedului romantic inspirate de versurile lui Heine și, pe de altă parte, un cuplu de interpreți a căror intuiție și simț muzical-poetic se anunțau din chiar selecția repertorială a programului — iată, deci, considerațiile preliminare care ne-au condus la concertul prezentat la Filarmonică în luna aprilie, de tenorul Vladimir Deveselu și pianista Marilena Dobre Ilea. Voi remarca, în plus, că debutul actual al tenorului Vladimir Deveselu s-a realizat ca rezultat al unor firești acumulări intelectual artistice pe baza propriilor revelații asupra imaginilor și sensurilor pe care le propun versurile lui Heine sau muzica lui Schubert, Schumann și Silvestri. Și este de remarcat faptul că multe din problemele muzical poetice și chiar de tehnică vocală ale liedurilor lui Schumann *(Sărmanul Peter)* sau Schubert *(Portretul ei, Alter ego)* au fost privite și rezolvate în mod inteligent de pe platforma unei înțelegeri poetice, sensibil conturate, a liedului. Posedînd un glas de calitate și consistență oratorială, util susținerii momentelor de mare forță *(Omule* de Silvestri sau *Atlas* de Schubert), interpretul tinde, în această perioadă a evoluției sale, să-și extindă omogenitatea vocală între diferitele registre, să-și întărească rezonanța sonoră în registrul acut. Dar poate cea mai prețioasă ajungere o constituie faptul că fiecare moment al textului este relatat cu un nedesmințit bun simț muzical și aceasta mai ales pe baza contactului stimulator cu sala, cu publicul.

Același recital — grație spiritului cercetător al interpreților — ne-a prilejuit cunoașterea unor lieduri de tinerețe, pe nedrept uitate, aparținînd lui Constantin Silvestri. Pe deasupra filiației postromantice — chiar expresioniste — a acestora, recunoaștem aci o solidă știință muzicală armonică fidel mulată expresiei poetice, o știință care constituia din prima tinerețe baza formației în adevăr de excepție a muzicianului și artistului Constantin Silvestri.

Pe întreaga desfășurare a recitalului, pianista Marilena Dobre Ilea a reprezentat spiritul unificator, de echilibru al intențiilor interpretative. Rigoarea ritmică a fost firesc împlinită de o vigoare sonoră constitutivă a expresiei frazei. Rezidă aci un sens aparte pe care interpreta l-a conferit contribuției sale : și anume acela de partener egal în profilarea sensului expresiv al muzicii interpretate.

DUMITRU AVAKIAN

Tribuna tinerilor soliști

Că radioteleviziunea își îndeplinește indiscutabil, o datorie de onoare promovînd în concertele orchestrelor sale pe cei mai tineri soliști, faptul merită desigur a fi remarcat. Încă insuficientă și fără finalități clar conturate, această acțiune — întreprinsă și la sediul Filarmonicii bucureștene, în sala studio — tinde să se extindă aci, le Radioteleviziune, și către domeniul concertant prin participarea prestigioasă a Orchestrelor Simfonică și de Studio, a dirijorilor lor permanenți Iosif Conta și Carol Litvin. Dar poate mai important este ca această activitate să capete contururi ferme și scopuri precise, anume aceleia de a discerne, de a stimula și a plasa adevăratele talente în circuitul mare, național sau internațional al valorilor artei muzicale interpretative.

Cele două concerte ale orchestrelor Radiotelevizi-unii au avut meritul de a supune atenției unui public entuziast și atent, un grup în adevăr reprezentativ de tinere talente ; violoniști, pianiști, un violoncelist, studenți și elevi ai liceelor de muzică, unii dintre aceștia constituie deja speranțe importante dar și certitudini ale școlilor noastre interpretative.

Din grupul violoniștilor — de altfel cel mai numeros — îl voi remarca, în primul rînd, pe Călin Ciora a cărui prezență, foarte frecventă în ultima vreme, pe podiumul sălilor bucureștene de concert, a mai fost semnalată. Interpretarea — de această dată a *Concertului în La major* de Mozart — confirmă un fapt cu totul îmbucurător ; Călin Ciora deține deja imaginea concretă și sensibilă asupra stilului lucrării ; în cadrul acestuia gîndirea sa muzicală operează firesc, cu o fluență cu totul remarcabilă ce desemnează frazei muzicale o caligrafie aproape impecabilă — în adevăr mozartiană — a contururilor. Rămîne în continuare de urmărit ca această prețioasă justificare interioară a acțiunilor

sale să se împlinească mai pregnant pe planul unei declamații solistice mai elocvent exteriorizate.

În programul aceleiași seri, Petru Csaba, din Cluj ne-a relatat — cu un meritoriu dar vizibil efort al susținerii — partitura *Concertului în re minor pentru vioară și orchestră* de Wieniavski ; și trebuie observat că acest complex inventar de procedee tehnice atașate agreabilei melodici a lucrării a fost susținut în mod lăudabil de către Petru Csaba.

În ceea ce privește violonistica lui Arnold Scherer foarte solid, chiar meticulos fundamentată — voi remarca faptul indiscutabil că vîrsta și cultura profesională extinsă, vor aduce pe mai departe împliniri sub raportul profunzimii expresiei ; iar aceasta în special atunci cînd este vorba de avîntul poate prea îndrăzneț — aș zice temerar — către culmile acestui monument al gîndirii muzicale brahmsiene care este *Concertul în Re major*. Dispunînd de o siguranță, de o certă stăpînire de sine ca și a mijloacelor de care dispune, Arnold Scherer dezvoltă o sensibilitate bine fundamentată sub raport temperamental, sensibilitate ce se cere împlinită și aprofundată la nivelul arhitecturii sonore sau la nivelul amploarei tonului însuși, încă forțat — prin presiunea extremă a arcușului — în nuanțele puternice.

Despre violoncelistul Dorel Fodoreanu se poate afirma cu certitudine că prezintă trăsăturile sigure ale unei personalități artistice ce își desăvîrșește actualmente formația datelor de bază : sensibilitatea expresiei materializată în maleabilitatea tonului, inflexibilitatea frazei, inteligența gîndirii muzicale de o remarcabilă continuitate, clar și operativ avizată asupra stilului *Concertului în do major* de Haydn. Fără teama de a greși, Dorel Fodoreanu poate fi deja cu curaj promovat în concertele curente ale orchestrelor bucureștene sau ale filarmonicilor din provincie.

Foarte tînărul Dan Atanasiu — din Galați — este deja de cîțiva ani cunoscut și apreciat de melomanii bucureșteni, de cei ce urmăresc îndeaproape creșterea valorilor autentice ale artei noastre interpretative. Talentul său — sensibilitatea generoasă, buna educație instrumentală, îndreptățesc speranțele unei evoluții semnificative. Iar interpretarea *Concertului în fa minor* de Chopin constituie deocamdată numai o promisiune în acest sens, o promisiune importantă care o dată cu aprofundarea expresiei, cu dobîndirea unei experiențe de viață și profesională mai extinse — va deveni, desigur, o certitudine.

În sfîrșit cea de a doua prezență pianistică, cea a lui Vlad Conta a demonstrat — dar pentru a cîta oară — eficiența muncii asidue duse cu chibzuință asupra unui text muzical bine înțeles și, în plus, temperamental apropiat. Constituind o notabilă performanță sub raportul susținerii unei pretențioase partituri, cum este *Concertul în do minor* de Beethoven, interpretarea acestuia mai comportă în continuare o sensibilizare a evoluțiilor atît tematice cît și figurative, o cursivitate mai pronunțată a acestora (mă refer în special la prima parte a concertului).

D. A.

Concertul simfonic al absolvenților secției de compoziție

Marți 25 aprilie a.c., în sala George Enescu a Conservatorului Ciprian Porumbescu din București, s-a împlinit o veche dorință a secției de compoziție : realizarea unui concert simfonic cu lucrările absolvenților. Tribuna tinerilor compozitori, cum a fost denumită manifestarea de marți, a constituit o replică la Concertul de cameră al aceleeași secții audiat acum cîteva luni, concert ce a întrunit aprecieri unanime datorită calității lucrărilor prezentate și a calității execuției instrumentale. De la bun început trebuie să mărturisesc că piesele simfonice prezentate ieri, cu excepții, nu mi s-a părut a fi la nivelul celor camerale audiate cu acel prilej. Fără îndoială este vorba de insuficienta experiență a tinerilor autori care mînuiesc orchestra de puțină vreme și care, mulți dintre ei, își ascultă pentru prima dată o lucrare de asemenea proporții.

Poemul *Moartea căprioarei* de Doina Marian (clasa Lector Aurel Stroe), construit într-un arc muzical bine echilibrat, a fost sugestiv, urmărind cu fidelitate ideea poetică a lui Labiș. Lipsa unei pregnanțe a limbajului, oscilant între ipostaze impresioniste și postromantice, a dus uneori la crearea unei atmosfere monocrome, explicabilă însă pentru o piesă de debut. Cred că autoarea are nevoie de mai multă îndrăzneală pentru realizarea unor lucrări mai personale, mai originale.

Asupra *Simfoniei* de Vladimir Scolnic (clasa Lector Anatol Vieru) este greu să ne facem o imagine exactă întrucît în concert am audiat doar părțile I și II. Evident lucrarea nu se încheie aici și această amputare, necesară în economia întregului concert, a dăunat însă evident piesei. Dintre cele două părți prezentate, mărturisesc că preferințele mele înclină către cea de a II-a, meditativă, cu o substanță muzicală evidentă. Intervențiile basului, purtător al ideilor poetice din „Frumoase mîini" de Lucian Blaga este în același timp ciudată dar necesară. Prima parte, frămîntată, alertă, mi s-a părut mai puțin consistentă, trădînd anumite goluri muzicale interioare.

Fără îndoială că Valentin Petculescu (clasa Anatol Vieru) este un creator sensibil și inventiv. Poemul său *Sufletul păsărilor* a dovedit-o într-un mod destul de original, fapt cu atît mai remarcabil cu cît modelele date în direcția aceasta de marele Massiaen (mă refer la analiza muzicală a păsărilor) creau de la bun început pericolul unui anumit epigonism. Repet, nu a fost așa, și astfel am avut ocazia să urmărim o muzică bine închegată ca formă, cu o orchestrație pitorească și diversă, (în ciuda unor rare momente care mi s-au părut poate prea lungi). Nu știu exact dacă compozitorul a reușit să „prindă" sufletul păsărilor, cert este faptul că nu a apelat la aspecte naturaliste (mă refer la cîntul zburătoarelor) decît pentru a le integra în esența lucrării, netransformîndu-le într-o „zorzoană" exterioară.

Concertul pentru vioară și orchestră de Adrian Dieterle (clasa Anatol Vieru) din care s-a prezentat doar partea I, este neîndoielnic o lucrare ce conține toate calitățile concertistice : solistul este virtuoz și

spectaculos, orchestra susţine cu pregnanţă dialogul cu vioara, muzica în ansamblu are dinamism şi, ceea ce mi s-a părut esenţial, este condusă d'a cappo al fine dintr-o singură respiraţie. Sigur că tînărul compozitor mai are de cîştigat în originalitatea limbajului, dar această conturare a personalităţii se face treptat. Esenţiale rămîn calităţile demonstrate care trădează promisiunile viitoare.

Încheierea concertului a fost realizată de Simfonia *Chemare* de Anton Şuteu (clasa Anatol Vieru). O scriitură modernă, eficace, o orchestră redusă dar tratată foarte inventiv, iată atribute ale unei lucrări care cred că depăşeşte cu mult exerciţiile componistice realizate pe băncile şcolii. Cred că lucrarea lui Anton Suteu reuşeşte în acelaşi timp să aibe vervă şi să fie substanţială ; iată un lucru rar întrucît adesea aceste calităţi se resping, fapt care nu priveşte însă Simfonia *Chemare*.

Cîteva cuvinte şi despre interpretare : basul Adrian Ştefănescu, protagonistul lucrării lui Vladimir Scolnic, a surmontat dificultăţile scriiturii, izbutind să creeze atmosfera muzicală necesară. Violonista Angela Gavrilă Dieterle a cîntat Concertul de vioară de Adrian Dieterle cu aplombul ce o caracterizează dovedind inteligenţă interpretativă şi virtuozitate tehnică. Orchestra simfonică a Conservatorului, în continuu progres, a susţinut cu atenţie şi interes concertul, avînd la pupitru pe excelentul dirijor Emanuel Elenescu, nu întotdeauna însă încîntat de lucrările executate.

DAN BUCIU

Un reuşit concert şcolar cu doi dirijori-profesori

Asistăm de cîtăva vreme la o adevărată competiţie concertistică găzduită de sălile de concert ale capitalei. Numeroase ansambluri, cunoscute sau care se lansează, numeroşi solişti şi dirijori îşi aduc aportul la susţinerea unui ritm trepidant de viaţă muzicală. În acest context, dificil de urmărit şi mai dificil de apreciat, concertele organizate de liceul de muzică nr. 1 îşi cîştigă, prin muncă devotată, susţinută şi conştiincioasă, un loc de prim ordin. Este de remarcat faptul că, în ocaziile concertistice manifestate sub aceste auspicii, se pot aprecia evoluţiile ansamblurilor şcolare precum şi a tinerilor lor conducători, muzicieni de formaţie solidă care îşi fac ucenicia indispensabilă la pupitrul acestor ansambluri. Îmbinarea cerinţelor de ordin pedagogic cu cele de ordin artistic-muzical constituie un obiectiv destul de greu de atins. Şi totuşi !...

Recent, un program de concert coral simfonic a reunit în sala mică a Palatului R.S.R. corul de cameră al liceului de muzică nr. 1, condus de *Nicolae Niculescu*, directorul liceului şi orchestra de cameră a liceului, condusă de tînărul dirijor *Nicolae Racu*. Programul coral prezentat a atins parametrii celui mai bun gust, ca orientare şi ca interpretare. Adevărată trecere în revistă stilistică, partea corală a concertului a pus în pagină interpretativă două madrigale de *John Bennet* şi respectiv *Thomas Weelkeş*, un coral de *Bach*, un cîntec de *Hans Leo Hassler*, două piese din folclorul negru de *Anders Ohrwall* precum şi un număr de cinci lucrări de compozitori români contemporani. Remarcăm scrupulozitatea conducătorului formaţiei, maxima vibraţie, forţa redării, caldul patriotism vehiculat în repertoriul românesc, înţelegerea diferenţiată şi eficientă — toate acestea constituind dovezi ale faptului că ansamblul coral la liceul de muzică nr. 1 nu e practicat ca disciplină — complement în procesul educativ şi datorită acestei stări de fapt realizările recente constituie certitudini pentru prezenţe viitoare de prestigiu.

Talent cultivat cu deosebită asiduitate, tînărul dirijor Nicolae Racu face dovada practicării unei arte dirijorale de fond, lipsită de spectaculozitate, procesul muzical urmărit traversînd întreaga structură a partiturii în amănunţime şi cu intenţia de redare plenară. Programul orchestrei, alcătuit pentru punerea în valoare a trei tineri violonişti şi anume, *Nicolo Roger Grigoriu*, *Laurenţiu Dincă* şi *Marian Tache*, ne-a prezentat *Concertul în la minor* şi *Dublul concert în re minor* de Bach precum şi o piesă orchestrală propriu-zisă, *Uvertura „Egmont"* de *Beethoven*. Soliştii concertului s-au achitat inegal de sarcina propusă din care cauză menţionez numai impresia lăsată de tonul moale, dezinvolt al lui *Marian Tache*, acurateţea discutabilă la *Nicolo Roger Grigoriu* şi atenţia excesivă, cu efect de crispare, parţial muzicală pentru *Laurenţiu Dincă*.

„Stadiul de maximă condensare, de omogenizare şi contopire a unor virtualităţi noi într-o unitate calitativ superioară reprezintă punctul hotărîtor de plecare pe care îl surprinde şi îl valorifică, la momentul oportun, geniul creator al marilor muzicieni" — sînt coordonatele personalităţii beethoveniene propuse de compozitorul Wilhelm Berger. Am regăsit aceste calităţi în versiunea uverturii *Egmont* prezentată frenetic, în corolarul concertului, de dirijorul *Nicolae Racu*.

Aşteptăm cu deosebit interes realizările viitoare ale celor doi dirijori-profesori, baghete demne de atenţie şi încredere.

ANTON DOGARU

Sextetul „Cantabile"

Nu este unică formula grupului vocal, care abordează repertoriul muzicii contemporane de circulaţie din perspectiva îmbinării tradiţiei cîntului madrigalesc cu muzica uşoară. Dar, într-o epocă în care formaţii „beat", „pop", inundă spaţiul sonor de care dispune omul contemporan, timpul său mai mult sau mai puţin liber, o asemenea formulă poate însemna o salutară reîntoarcere la poezie şi eleganţă, la plăcerea muzicii. Iată de ce apariţia, acum trei

ani, a grupului vocal „Cantabile" a însemnat o ideie transformată treptat în eveniment al genului. Șase muzicieni cu preocupări profesionale diverse, s-au reunit pentru a sluji cu experiența lor și mai ales cu dragostea lor pentru frumos, muzica, aducînd o adiere adolescentină în mozaicul atît de divers al muzicii noastre ușoare. De fapt, Sextetul „Cantabile" nici nu practică propriu-zis, muzică ușoară. Preferă o ipostază aparte, legată de genul spectacolului de divertisment ce polarizează mai multe elemente scenice și muzicale, de circulație în actualitate. Conduși de Smaranda Toscani, membrii Sextetului „Cantabile" — Ani Molla, Magda Buciu, Mihai Ionescu, Mircea Mihalache, Titus Andrei — au început prin a asigura replica vocală diferitelor prezențe solistice în concerte de muzică ușoară. I-am putut vedea în această ipostază în numeroase spectacole ocazionale, la edițiile concursurilor naționale de la Mamaia sau la cele ale „Cerbului de aur". O dată cu acumularea experienței, cooptînd și un colaborator apreciat pentru calitatea aranjamentelor orchestrale, Dimitrie Inglesis, „Cantabile" a realizat o serie de înregistrări, debutînd apoi și pe scena Teatrului „Ion Vasilescu" cu cîteva numere solistice (printre care parodia după *Trubadurul* de Verdi dezvăluie surprinzătoare disponibilități umoristice). În aceste condiții, apariția într-un program la televiziune — „Recital în șase" — vine să puncteze calitativ ascensiunea grupului. Construit după criteriile microdivertismentului, recitalul a cuprins piese de factură variată, asamblate într-o suită colorată de tablouri în care muzica se completează cu imaginea scenică. De la *Joc din Oaș* la *Adagio* de Gluck, repertoriul lor cuprinde versiuni modernizate ale unor cîntece românești mai vechi ale lui Mihăilescu Toscani, adaptări din creația actuală originală (Florin Bogardo) și străină, adăugînd în continuare și stilul parodiei unor genuri mai deosebite (inventivă plastic și muzical, satira unui duet de operă italiană bufă). În cadrul sugerat de regizoarea Anca Sandu, acest recital demonstrează că Sextetul „Cantabile" a ajuns la un nivel profesional aprecîabil, afirmînd o prezență ce tinde să îmbogățească realmente aspectele unui important sector al vieții noastre muzicale — divertismentul. Prin aceasta, tinerii artiști contribuie la îndrumarea gustului marelui public către spectacolul de ținută, către exigența pentru calitatea unei munci în care accesibilitatea înseamnă o condiție a actului creator și nu o concesie.

GR. C.

RECENZII

Discuri noi la Electrecord

Înscriindu-se pe linia acțiunilor culturale dedicate aniversării semicentenarului U.T.C.-ului, recent apărutele discuri *Cîntece pentru tineret* editate de C.C. al U.T.C. în colaborare cu „Electrecord" (C.S. 178 și C.S. 179) au nu numai un caracter omagial ci și unul didactic ; prezentarea cîntecelor patriotice în formule simplificate (majoritatea pe o singură voce) conferă o maximă accesibilitate lucrărilor, discurile devenind astfel și un material util în sprijinul formațiilor de tineret ce doresc să-și însușească aceste melodii mobilizatoare, intrate deja în patrimoniul culturii noastre.

Alături de cîntecele create după Eliberare, cele două discuri conțin și lucrări mai vechi, de o valoare muzicală recunoscută : este vorba de *Tricolorul* și *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu și *Pui de lei* de I. G. Brătianu, a căror forță este păstrată și astăzi atît datorită versurilor, simple dar sincere, cît mai ales grației muzicii, inspirată și vibrantă. Creația actuală este reprezentată de majoritatea compozitorilor ce s-au impus în acest gen cu rezonanțe atît de complexe : *Partid, pavăza mea* de maestrul Ioan Chirescu (versurile Vlaicu Bîrna), *Partid călăuza noastră* și *Mereu înainte* de Marin Constantin (versurile de Ion Brad și respectiv Tiberiu Utan), *Hei, rup !* de Mauriciu Vescan (versuri proprii), *Tineret glorios* de Mircea Neagu (versuri Traian Iancu), *Mîndră zi a libertății* de Radu Paladi (versuri Tiberiu Utan), *U.T.C.-iștii* de Vasile Timiș (versuri Constantin Duică) și *Țară scumpă, să trăiești* de Anatol Vieru (versuri Nina Cassian).

Interpretate cu sobrietate, fără emfază, dar cu participare artistică, lucrările comunică mesajul angajat al unei arte ce reflectă cu fidelitate transformările intervenite în structura unei societăți, în mentalitatea unor mase largi : entuziasmul, dăruirea, abnegația, sînt sentimente ce se degajă din muzica și versurile acestor piese. Corul Ansamblului U.T.C., condus de dirijorul Petre Crăciun, reușește să confere lucrărilor executate aceste atribute grație interpretării date : exactitatea intonației, avîntul și prospețimea cîntului concură către o realizare artistică corespunzătoare scopului propus. Inițiativa Ansamblului U.T.C., inițiativă sprijinită și concretizată de Casa de discuri Electrecord, merită, fără îndoială, toată stima și atenția atît a specialiștilor cît și a masei largi de iubitori ai muzicii corale românești.

D. B.

Monografia Brahms de Marta Paladi

Literatura muzicologică românească nu numără încă nici o lucrare demnă de numele lui Johannes Brahms. Cu dorința de a propune un început de drum în cunoașterea mai completă a personalității acestui impunător gînditor și estet, Marta Paladi a pornit la scrierea unei cărți destinate în primul rînd melomanului amator. Desigur, aproape fiecare creație brahmsiană ar necesita o amănunțită și serioasă analiză, pentru pătrunderea bogatelor semnificații ale muzicii respective. Marta Paladi nu încearcă însă să forțeze limitele unei muzicologii pretențioase, ci se rezumă la a scrie o carte închinată memoriei com-

pozitorului. Alege pentru aceasta soluția literaturii cu subiect muzical, povestind, cu modestia iubitorului de frumos, o viață. De-a lungul evenimentelor care și-au însemnat rostul în formarea muzicianului, Marta Paladi caută să descifreze înțelesurile mai adînci, ce pot explica cum și de ce a compus Brahms, cum și de ce este considerat unul dintre pilonii culturii muzicale romantice.

Capitol de capitol, aflăm astfel condițiile existenței primilor ani, revelația talentului și truda uceniciei. Mai complexă, formarea personalității compozitorului și pianistului este explicată prin două căi consacrate. Prima este cea a interpretării muzicii create, ca oglindă a omului. Aici, analiza se oprește la considerații valorice mai generale, pentru a nu îngreuia lectura unui cititor fără pregătire profesională specială. Regretînd oprirea la jumătate a intențiilor, trebuie să-i dăm dreptate, față de colecția în care a fost înscrisă monografia, purtînd calificativul „literatură de popularizare". A doua cale este cea a situării personajului principal în ambianța epocii, în relațiile pe care le-a avut cu cei ce l-au cunoscut. Mai interesantă, această latură a monografiei, bazată pe maniera unei literaturi de acțiune, îi permite autoarei libertatea unor expuneri interpretative. Marta Paladi opinează în general spre prezentarea personalității lui Brahms într-o lumină epopeică, scuzîndu-i în parte acțiunile, justificîndu-i evoluția. Deși riscă să devină unilateral, portretul nu este însă lipsit de un anumit farmec, datorat punctului de vedere principial al abordării subiectului pe criteriile unei nelimitate admirații a omului și artistului. Marta Paladi nu-și maschează această admirație, dimpotrivă pledează cu căldură pentru eroul cărții ei. Un condei sensibil, o înclinație spre stilul povestirii cursive, agrementată cu imagini cotidiene, slujesc acest scop. Desigur, nu putem spune că prin mica monografie dedicată lui Brahms a fost epuizată această pasionantă temă. Dar pînă la ivirea unei cărți mai ample, ceea ce a scris Marta Paladi aparține unei acțiuni în care nici o contribuție nu este de neglijat — cunoașterea cît mai deplină a marilor valori ale istoriei muzicii.

GR. C.

Sistematizări reflexe în predarea scrierii muzicale, de A. Bârcă

Nici experiența și nici știința nu au rezolvat pînă acum mulțumitor problema unei metode eficiente în alfabetizarea muzicală a copiilor. Cercetările de psihologie și pedagogie muzicală de pînă acum nu au la bază o concepție metodologică clară, științific fundamentată, deși în ultimele decenii condițiile nu au lipsit.

Fără o analiză consecventă a procesului formării corecte a stereotipului dinamic adecvat, orice metodă de învățare a scris-cititului muzical plutește în necunoscut. Mulțimea acestor metode este în raport direct cu redusa lor eficiență. Ba, unele dintre ele — de pildă fononimia — îngreuiază mult formarea firească a stereotipului corespunzător, prin interferarea pe circuit a unor elemente perturbatoare. Din aceste cauze rezultă bine cunoscuta cvasi-ineficiență a procesului instructiv-educativ muzical în școala generală.

Lucrarea lui A. Bârcă, *Sistematizări reflexe în predarea scrierii muzicale* este o cercetare fundamentală, riguros științifică, a mecanismului legăturilor reflexe care favorizează învățarea firească a scris-cititului muzical, premiză a conștientizării limbajului muzicii și, în ultimă analiză, a eficienței educației prin și pentru muzică. Nu cunoaștem pînă la această oră o altă teorie, la acest nivel, a fenomenelor psihofiziologice în cauză. Desigur, în domeniul aplicativ, al metodei de predare, se deschide astfel pedagogiei muzicale un drum larg, fără obstacole esențiale.

Capitolele întîi și doi prezintă problematica cercetării, teoria de bază în implicațiile ei pedagogice la nivelul unei accesibilități mai largi, pentru profesorii de muzică. Astfel, critica concepției neștiințifice a alfabetizării muzicale actuale se îmbină permanent cu punctele de vedere constructive ale autorului, teoretic și practic noi. Ipoteza de la care pleacă autorul — analogia între procesele asociative pe care se bazează învățarea scris-cititului vorbirii, și, între cele pe care se bazează învățarea scris-cititului muzical — este demonstrată sistematic, prin analizarea concepțiilor (teoriei) ce se desprind din cele mai importante manuale de muzică începînd din 1894 (Gh. Ștefănescu) și terminînd la zi. Schemele înlănțuirilor asociațiilor respective arată inadecvarea, formarea necorectă a reflexelor condiționate și a stereotipului dinamic în toate aceste metode de predare. Se propune deci o schemă nouă a legăturilor asociative, ca bază nouă, demonstrată științific, a procesului învățării muzicii în școala generală.

Capitolele 3—4—5, cele mai substanțiale din punct de vedere al contribuției personale, aduc demonstrarea, de data aceasta pe bază experimentală, a ipotezei și a noii scheme propuse. Este de subliniat organizarea, adecvată pedagogic, a experimentului precum și nivelul la zi al mijloacelor — matematice, statistice ș.a. — cu care sînt interpretate datele concrete. Firește, aceste capitole sînt mai puțin accesibile.

Capitolele 6—7 propun programele pentru cele două stadii ale alfabetizării muzicale — pre — notație și notație. Cu aceasta sîntem, deci, exclusiv în sfera pedagogiei muzicale aplicate. Desigur, chiar și așa, abia schițate cum sînt, aceste programe vor da de gîndit celor interesați, sugerînd idei noi în sfera metodei de predare, suscitînd discuții, dispute. Avînd însă la îndemînă datele cercetării lui A. Bârcă, rolul pedagogilor este acum ușurat. Experimentele aplicării ideilor lui vor duce curînd la soluții din ce în ce mai eficiente în metoda predării scris-cititului muzical.

O observație esențială avem de făcut la ideea de a se experimenta pe baza programei de care s-a amintit mai sus. Teama de a aborda notația chiar din clasa I-a este nejustificată. Mai mult, cred că în acest fel se creează metodei mari dezavantaje, oricare ar fi ea.

NICOLAE PAROCESCU

PROFIL:

Alexa Mezincescu

Un repertoriu consacrat: *Giselle, Odette-Odile, Aurora* („Frumoasa din Pădurea adormită"), *Şwanhilda* („Coppelia"), *Silfida* („Silfidele" lui Fokine), *Julieta...* Piese de recital compuse după Weber, *Villa Lobos, Gluck, Mc. Dowell, Chopin, Saint-Saëns... Alexa Mezincescu*, face parte dintre acei soliști de talent, pentru care fiecare apariție este un examen. O tehnică ireproșabilă, o corelare perfectă între intuiția mișcării și desenul ei, între inspirație și chibzuință — sînt etalate firesc, cu grație. De la primul rol de întindere, *Maria* din *Fîntîna din Baccisarai* (ianuarie 1956), trecînd prin vibrațiile personajelor: *Cleopatra, („Noaptea Valpurgiei") Ileana* („Iancu Jianu"), *Menaru* („Întoarcerea din adîncuri"), prin pagini moderne, prin roluri celebre, pînă la compozițiile din ultimii ani, s-a evidențiat preocuparea artistei pentru sensibilizarea mișcării, pentru redarea simbolului ei. O propensiune firească, pentru mesajul dansului. Sînt cunoscute turneele de succes ale *Alexei Mezincescu*. De peste 10 ani este aplaudată la *Praga*, la *Berlin*, în țările nordice, la *Belgrad*, în *Italia*, apoi la *Teatrul Antic* din *Acropole*, la *Lisabona*, în toată *Franța*... În 1969 este invitată de către Departamentul de Stat american, într-un schimb de experiență. Ia contact cu cele mai cunoscute trupe de balet din *Washington, New York, San Francisco, Los Angeles*, se antrenează la clasa lui *George Balanchin*, cu profesoara *Alexandra Danilova* și *Andre Eglevsky* și la clasa lui *R. Joffrey* cu *William Griffith, Ann Parson, Jonathan Watts*. Pentru *Alexa Mezincescu*, lunile de studiu pe continentul american i-au trezit un viu interes pentru fantezia coregrafică, pentru coregrafie ca maestru și regizor.

„Sînt fascinată — se destăinuia solista — cînd ascultînd muzică compun imediat mișcări, transpun ceea ce ascult. Mă fascinează expresia corpului uman — expresia lui de la simplul mers pe stradă, pînă la simbol. la tehnicile complicate. Caut un limbaj care să sudeze tehnica dansului clasic cu cea a modernului cult. Sînt canoane, tehnici diferite, practic inepuizabile ca număr. Rămîne să le închinăm lor zeci și sute de ore de muncă pentru a le stăpîni".

La sugestia și recomandarea lui *Agnes de Mille* — remarcabilă figură a artei coregrafice americane, *Alexa Mezincescu* merge în *Canada*, unde întîlnește compania *„Royal Winnipeg Balet"*. Iată spicuiri din presa locală despre colaborarea balerinei române la acest ansamblu.

„Invitata noastră (scrie Frank Moriss în „Tribune" din 2 ianuarie 1970) e plină de vitalitate, suplă, o dansatoare minunată. Ea posedă o tehnică puternică și multă căldură, strălucire, personalitate; atacă cu cea mai mare ușurință toate dificultățile de bravură..." După acest prim contact *„Royal Winnipeg Balet"* cea mai veche companie din *America de Nord*, o invită pe *Alexa Mezincescu* să susțină spectacole de-a lungul unei întregi stagiuni. Spectacole clasice, alături de *„Concert Fantezie"* de *Ceaikovski*, *„Stil Point"* de *Debussy...*, au constituit repertoriul de turneu al solistei, în alte 40 de orașe ale S.U.A.. Nenumărate articole din presă s-au intitulat „Sguduitor și emoționant", „Cel mai perfect"..., comentînd „Siguranța", „grația", „măiestria" acestei tinere dansatoare. *„Alexa Mezincescu* este o tot așa de bună artistă pe cît este balerină, și fiecare mișcare a ei este plină de expresie".

SMARANDA OȚEANU

Prezenţe româneşti peste hotare

• Un prim turneu de anvergură, desfăşurat în luna februarie în Spania, demonstrează evoluţia meritorie a unei tinere formaţii ce activează în cadrul Conservatorului bucureştean — Cvartetul „Academica". Cei patru membri ai formaţiei absolvenţi ai institutului, depun o strădanie deosebită pentru a-şi afirma un stil de interpretare propriu, devenind o personalitate a vieţii noastre camerale. Împreună cu pianista Victoria Ştefănescu, cvartetul „Academica" a concertat în cîteva oraşe spaniole, prezentînd un variat repertoriu, de la clasici la muzică contemporană. Aprecierile prezenţei lor şi evoluţiei în faţa publicului arată că meritul muncii depuse atinge rezultate demne de interes. De altfel, membrii formaţiei sînt deja cunoscuţi în viaţa noastră de concert — Mariana Sîrbu Dăncilă, vioara I-a Angela Gavrilă Dieterle, vioara II-a, Constantin Zanidache, violă şi Mihai Dăncilă violoncel. Impresionat de tinereţea interpreţilor, cronicarul Ramon Patino notează în articolul său (intitulat „Academica, un triumf cu un frumos şi interesant program), din cotidianul *La voz de Galicia):* „La apariţia pe estradă a celor patru interpreţi, am crezut că vom asculta muzică *pop* cîntată de două fete de 22 şi 24 de ani, la vioară, un violoncelist care abia împlineşte 25 de ani şi un violist de 24 de ani. Treptat am înţeles însă că ei au ales un drum mult mai important. *Cvartetul în Do major, op. 74* de Haydn, introducerea clasică a programului, a avut o alură modernă, fiind o magnifică piatră de încercare, cu armonii unitare şi mişcări alerte... Mai ales finalul, cu scriitură contrapunctată, a fost o măiastră realizare de expresivitate şi tehnică... *Cvartetul* de Şostakovici — pentru noi o noutate şi o surpriză — s-a bucurat de o redare pe măsura frumuseţii muzicii, cucerind ovaţii... În *Cvartetul* de Enescu, mai ales în *Scherzo,* am putut admira resursele bogate solicitate instrumentelor de coarde pe care compozitorul le stăpînea ca un faimos violonist. După *Serenata italiana* de Hugo Wolf... la entuziastele aplauze ale publicului, ni s-a oferit un supliment remarcabil — a doua mişcare din *Patru novelette* ale compozitorului contemporan, român, Mihail Andricu... impresia făcută a transformat în triumf concertul acestor patru atît de tineri şi talentaţi concertişti". În cronica publicată după concertul susţinut la Granada se remarcă : „Buni instrumentişti, fiecare în parte, dar şi ca formaţie, înzestraţi cu o muzicalitate extraordinară, cu o cunoaştere profundă a stilului cameral, ei ne-au oferit o realizare splendidă, cum a fost concertul de ieri, realmente un eveniment important" *(La Region).* Tot după concertele de la Granada, Damaso Garcia a apreciat în articolul său, intitulat „Un formidabil concert al Academicei din Bucureşti" (cotidianul *Patria),* „cea mai preţioasă calitate care reiese din cîntul fiecărui membru al formaţiei este sonoritatea. Este acea sonoritate cimentată prin lucru şi dominată de acele elemente ale tradiţiei cîntului popular ce stau la bazele artei violonistice... programul lor cameral a fost o adevărată desfătare, răsplătită de binemeritate aplauze." „Iar F. J. Alcantara adaugă în articolul său : „Un mare concert şi o nouă confirmare a valorilor muzicale — majoritatea uimitor de tinere — pe care periodic le primim ca mesaj al României." *(El ideal Gallego).*

• Consemnînd impresiile publicului şi cronicii, reţinem cîteva interesante observaţii care marchează recentele prezenţe pe podiumul de concert ale pianistei Liana Şerbescu în R. F. a Germaniei şi Franţa. Despre concertul dat împreună cu Nürnberger Symphoniker, Hermine Sammetreuther scrie : „În pianista română Liana Şerbescu am cunoscut o interpretă ideală a lui Chopin... un piano delicat ca pînza de păianjen, rafinate cascade strălucitoare de sunete, pasaje preţios perlate." *(Nürnberger Nachrichten).* „Liana Şerbescu, o descoperire pentru Nürnberg, pentru care Nürnberger Symphoniker merită toate felicitările... Ea a extras partida solistică din lumina sensibil crepusculară, împrumutîndu-i prospeţime şi claritate modernă, fără a uita însă profunzimile sentimentului..." *(Erlanger Volksblatt)* Referitor la interpretarea *Concertului* de Ceaikovski, Peter Severin atrage atenţia asupra felului în care tălmăceşte „strălucitoarea piesă de bravură cu o energie de oţel, clar, precis, exprimînd esenţialul, precum şi o înţelegere subtilă în sunetul şi dinamica sa. Aceasta se traduce pe plan tehnic printr-o mare uşurinţă desigur, care nu tolerează nici o neclaritate şi vibrează totuşi de spirit şi temperament." *(Westdeutche Allegemeine Zeitung).*

Referindu-se la susţinerea partidei solistice în *Variaţiunile „Cele patru temperamente"* de Hindemith, cîntate în compania Orchestrei Simfonice din Grenoble, Louis Garde observă că „Liana Şerbescu a fost o pianistă care a înţeles foarte bine originalitatea acestei muzici şi care a ştiut să-i redea toate nuanţele. Din punct de vedere tehnic am descoperit o foarte bună instrumentistă, virtuoză şi muziciană" *(Le Dauphiné libéré).* Într-o seară muzicală franco-română, Liana Şerbescu şi dirijorul Mircea Cristescu au fost oaspeţii orchestrei O.R.T.F. din Lille. Ca interpretă a *Concertului* de Schumann, Liana Şerbescu a impresionat prin „pianistica ei clară, precisă, cu nuanţe delicate şi o tehnică bine pusă la punct... Mircea Cristescu a adoptat o alură dezinvoltă şi suplă, evident recepţionată de orchestră *(Voix du Nord).* Despre prezentarea *Variaţiunilor* de Hindemith, împreună cu Orchestra de cameră din Rouen, cotidianul *Liberté du Morbihan* remarcă : „...solista română a ales transparenţa incisivă şi forţa, resursele tehnicii sale permiţîndu-i să menţină aceeaşi impetuozitate şi puritate cristalină, de la începutul şi pînă la sfîrşitul celor patru variaţiuni. Efectul a fost emoţionant". Iar *Ouest France* subliniază că : „O tehnică alertă şi perlată, forţă sonoră, vehemenţă, simţ al pitorescului, au fost principalele sale merite".

• De la primele sale apariţii pe cîteva importante scene lirice şi de concert din R. S. Cehoslovacia, R. D. Germană şi Austria, soprana Silvia Voinea a cucerit unanime aprecieri atît pentru însuşirile vocii sale, cît şi pentru maniera sa interpretativă. După concertul cu *Flautul Fermecat* de Mozart, la

Leipzig, în compania unor soliști ca Peter Schreier și Theo Adam, cotidianul *Die Union* scria: „Silvia Voinea, în rolul Reginei Nopții, ne-a făcut una dintre acele surprize plăcute de a vedea o adevărată soprană dramatică de coloratură care, în a doua arie, a reușit să smulgă aplauzele publicului, aplauze care în mod normal, la o asemenea distribuție, trebuiau să se producă mai devreme..." După reluarea aceluiași rol pe scena Operei de stat din Berlin, Silvia Voinea a fost invitată să interpreteze la Klagenfurt, premiera operei *Cosi fan tutte* de Mozart. Aprecieri deosebite au apărut pentru modul în care a imaginat personajul Despinei: „amara Despină a Silviei Voinea, care în plăcerea ei aproape demonică țese intrigi, are ceva dintr-un Figaro feminin, oricînd dispus să joace o festă stăpînelor sale..." (*Arbeiter Zeitung*); „...s-a dovedit a fi un tip de colombină șireată a comediei dell'arte, cu acute strălucitoare și cu resurse vocale pentru o Gildă sau o Regină a Nopții..." (*Volkszeitung*). La Opera din Klagenfurt, Silvia Voinea a fost solicitată să susțină și rolul Norinei din *Don Pasquale* de Donizetti, cucerind din nou aprecierea publicului. „De fiecare dată ne-au impresionat ariile, cu coloraturile ca un foc de artificii, excelent cîntate și jucate de Silvia Voinea..." (*Volks Wille*); „...este o Norina vicleană dar grațioasă,... o cîntăreață care redă cu grijă toate ornamentele partiturii sale, atacînd cu curaj octava, chiar dacă acutele ei puternice par tăioase pentru urechea spectatorilor." (*Kleine Zeitung*); „Silvia Voinea a convins din primul moment ca interpretă și cîntăreață, reușind coloraturi clare ca niște clopoței și cantilene pline de sensibilitate." (*Kärtner Volksblatt*); „Opera ar fi trebuit să poarte numele eroinei principale, Norina, care a știut să combine de minune farsa, capriciul și bunătatea sufletească, cu excepționalele ei calități vocale. Scenele în care apare Silvia Voinea degajă un veritabil spirit de comedie, fiind partea cea mai bună a spectacolului regizat de Farkai." (*Volkszeitung*).

• Un lung și important turneu a prezentat pentru prima oară publicului din America și Canada formația camerală românească *Cvartetul Muzica*, alcătuită din George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang și Robert Sladek. Programele au cuprins muzică clasică (Haydn, Beethoven), romantică (Dvorak, Schubert) și contemporană (Ravel, Alban Berg, Mendelsohn, Bughici) și o lucrare aparținînd compozitorului american Ross Le Fini. Recunoscînd valoarea deosebită a muzicienilor români, majoritatea cronicilor apărute după numeroasele concerte ce au acoperit un impresionant itinerar (de la Vancouver la New York, de la Long Island la Honolulu) consideră importantă demonstrația stilistică și de concepție, remarcînd că „...au oferit una dintre cele mai splendide interpretări ascultate în ultimul timp... formația avînd un sunet profund, neîntîlnit în ansamblurile americane. Ei tind mai mult spre o muzică romantică, subliniind în special lirismul imaginilor... (*The Sunday Star-Buletin*); „În afară de precizie, ce a impresionat mai mult a fost calitatea muzicalității. *Cvartetul nr. 2* de Dumitru Bughici, prin ansamblul prospețimii melodice și inventivității armonice, a impresionat enorm „(*The Province* — Vancouver); „Haydn n-a fost niciodată cîntat atît de bine... Schubert a fost culminația serii, Cvartetul român interpretîndu-l cu maximum de perfecțiune..." (*The Troy Record*); „...În Ravel au exploatat cu dibăcie registrele sonore, tentele tonurilor, timbrurile misterioase... Tonul lui Robert Sladek, în anumite momente, avea rezonanțe celeste..." (*Honolulu Star-Buletin*); „Puritatea sunetului a fost magistrală, iar prima vioară, George Hamza, a avut constant un ton foarte frumos..." (*Oyster Bay Guardian*); „Acești români — conchide cronicarul de la *The Birmingam News* — cîntă cu sentimentul de a crea muzica...".

• La cea de a 18-a ediție a Concursului internațional „Maria Canals" de la Barcelona, ediție consacrată anul acesta secțiilor de pian, flaut și canto, concurenții români care s-au prezentat au cucerit cîteva importante distincții. Acompaniați de pianistul Nicolae Licareț, flautistul Virgil Frîncu a obținut premiul al III-lea, iar soprana Sanda Ilca Șandru premiul al II-lea, reiterînd excelenta ținută a școlii românești interpretative, care de mai mulți ani ocupă unul dintre primele locuri în competițiile internaționale.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Dinu Lipatti

Impressions et souvenirs

J'ai rencontré au courant de la vie, malheureusement un peu plus souvent que je pouvais le croire, des musiciens non exempts de mérites mais presque incapables d'apprécier les valeurs situées au delà de leur personne. Il m'a toujours semblé que c'était pour eux, une carte de visite d'assez douteuse recommandation car être un véritable artiste et garder un esprit d'étroit égocentrisme ne m'ont jamais parrus choses compatibles.

Entièrement étranger à ce genre de myopie se trouvait Dinu Lipatti. Au moment où il quittait à peine son adolescence et ses brillants débuts commençaient déjà à réveiller les faibles oreilles de certains critiques dont l'ouie percevait assez péniblement l'objet de leur soit disante profession, il le prouvait en maintes occasions. En rencontrant un jour, à proximité de sa maison un ami, il lui avait demandé :

„Auriez-vous un instant disponible pour que nous allions chez moi ? Je viens de recevoir un disque renversant. Un pianiste italien, d'une année plus jeune que moi „réussit" un Grieg qui surpasse même celui de Gieseking. Il s'appelle Michelangeli Benedetti. C'est inoui !"

Depuis plusieurs années, en ce temps là, Dinu Lipatti rendait un Grieg plein d'heureux présages pour sa carrière. Toutefois avec quel détachement et quelle franchise il était porté à chercher en dehors de lui, en appréciant chaleureusement la valeur d'autrui !

Il trouvait une grande satisfaction en assistant dans n'importe quelle circonstance au succès de maints musiciens, radieux lorsqu'il écoutait de vrais artistes.

Tout jeune encore, il s'était rendu compte des responsabilités de la musique avec une surprenante nuance de maturité, tout en gardant en son for intérieur le secret de ses graves pensées pour donner à sa physionomie l'attrait presque enfantin d'un sourire communicatif tout ouvert à l'avenance, à l'amitié. Je ne me rappelle jamais un Dinu Lipatti sourcils froncés, distant, sec ou orgueilleux. Il gardait une grande reconnaissance envers ses professeurs et la plus sincère collégialité à ses camarades. Poser, arborer des airs de supériorité envier les autres, étaient des attitudes ou des penchants entièrement opposés à son caractère.

Ne pesant jamais parcimonieusement les paroles élogieuses adressées aux musiciens doués, il était loin de manquer de sens critique, ayant une intuition aiguë et pénétrante et une vive intelligence observatrice. Grâce à elles, ses jugements étaient particulièrement intéressants et judicieux.

Il est certain que personne ne pourrait s'étonner en aprenant que la musique exige des efforts persévérants de toute une vie ou, que tout aussi bien, si cette vie pouvait être, par impossible, suivie par d'autres vies, aucune d'elles ne serait superflue à ce point de vue.

Lipatti trouvait pourtant les moyens de multiplier le rendement du temps disponible, d'augmenter son contenu utile, par une extrême concentration dans toutes ses réalisations et le

don de s'organiser dans chaque secteur de son travail. À quatorze ans, toutes les études de Chopin étaient maitrisées et lui demeuraient définitivement à sa disposition.

Cette force musicale venue de si bonne heure ne lui donnait toutefois à aucun moment l'impression d'avoir ateint un but qui puisse le dispenser de futures efforts.

Il étudiait avec ardeur, discernement et une compréhension artistique intense et pénétrante.

Il s'assurait tout cela non seulement grâce à un don exceptionnel, mais en même temps par un sens supérieur du labeur riche en résultats fermes et harmonieux.

Ainsi, ses heures de travail étaient bien plus hospitalières qu'elles ne le sont d'habitude et venaient lui créer de bons espaces libres pour d'autres préoccupations et l'élargissement de ses connaissances générales.

Lipatti lisait beaucoup, aimait l'histoire de l'art, le théâtre, étudiait des langues étrangères, pratiquait la dactylographie et ne partait jamais en voyage sans un appareil à photographier, développant, agrandissant et classant tout le matériel obtenu. Il assistait à beaucoup de concerts, l'orgue gardant pour lui un attrait spécial, comme d'ailleurs pour Georges Enesco aussi.

Un don particulier de Lipatti était celui de l'improvisation. Elle n'était chez lui ni confuse ni faite au hasard heureux des doigts, ni en dehors du sujet. Lipatti pensait en toute clarté la construction de ses trouvailles en une parfaite continuité du déroulement musical, en élaborant le tout comme devant une table de travail mais, sur le coup. Avec ses moyens de pianiste situés au dessus de tout impédiment, il prétait un contour net et incisif à l'exécution sur place de cette vraie soeur de la composition écrite, sauf qu'elle ne figurait sur des portées.

Il est bon à savoir qu'il se complaisait dans ces surprenantes prodigalités rien qu'en milieu intime, n'admettant, malgré ce mode d'improvisation intégralement musical, suggérer l'idée d'exhibition, en infligeant ainsi un affront a son art. De fois, entre amis, il improvisait en duo avec Enesco se surpassant l'un l'autre en imagination, en spontanéité et virtuosité, tout en évoquant souvent le caractère musical populaire.

Ces instants de divertissement gardaient sans exception toute la condescendance envers la musique dont les lois et les droits étaient également respectés par chacun de ces grands partenaires, comme on se l'imagine bien. Je voudrais évoquer, pour finir ces brefs souvenirs, une scène vécue, il y a trente ans depuis, en rendant à la lettre les faits, dans tous les détails.

La Philarmonie de Bucarest se trouvait à Sofia, où Georges Georgesco avait dirigé deux concerts avec le concours de Dinu Lipatti au piano soliste.

Après le second concert, une réception avait été offerte, avec une vingtaine d'invités, roumains et bulgares.

Prié unanimement à improviser, le très jeune pianiste demanda, après une certaine hésitation, un thème. On le lui fournit. C'était une chanson bulgare. Après une minute de réflexion, Lipatti s'adressa à la petite assistance présente en annonçant qu'il allait essayer de passer le thème par differents styles consacrés, pour qu'on puisse mieux suivre ses transformations.

Il commença par un prélude et une fugue en style Johann Sebastian Bach. On était deja ébahis par l'habit absolument innattendu que le thème bulgare arrivait à porter avec tant de naturel et d'aisance.

La surprise et l'admiration des auditeurs devenaient de plus en plus vives et enchantées devant un mouvement de sonate à la Haydn, des variations en manière mozartiennes, un adagio à la Beethoven, une pièce rappelant directement Schumann, un intermezzo brahmsien et un prélude impressioniste auquel ne manquait que la signature de Debussy.

Fortement ému et sous de longs applaudissements le chef d'orchestre Sacha Popov se leva de son siège, courrut vers Lipatti, prit sa main droite qu'il embrassa et, déclara : „J'ai entendu improviser Wilhelm Kempff, j'ai entendu Feruccio Busoni. Rien de comparable. Vous réalisez des merveilles".

Georges Georgesco, familier et plaisant, pri aussi la parole, s'adressant à Lipatti : „Dinu, Popov a parfaitement raison. Tu es prodigieux. Seulement, je te demande maintenant et j'insiste même, que tu improvise, pour finir, en ton propre style".

En souriant et en quittant le piano, Lipatti lui répondit : „Cher Maître, vous oubliez que j'ai à peine dépassé l'âge de vingt ans et je ne saurais prétendre d'avoir déjà un style. Mon style n'existe pas encore".

La modestie, la sagesse, la gentillesse et la présence d'esprit de Lipatti triomphèrent ainsi encore une fois, tout en le caractérisant fidèlement, tandis que des applaudissements redoublés leur rendaient joyeusement justice.

ROMEO ALEXANDRESCU

L'école néerlandaise vue par un musicien roumain

La culture flamande a gravé sur son écusson d'origine les noms de quelques grands musiciens qui, malgré leur grandeur et leur importance dans l'évolution de l'art musical universel, ne sont connus en général et spécialement que par les musiciens. Et cela, non parce que leurs oeuvres seraient hiératiques et difficilement assimilables, mais parce que la pureté et la complexité de leur structure exigent des interprètes congénères, à même de rendre intégralement les beautés du trésor de la musique néerlandaise.

Convaincu, d'une part, que ce trésor mérite d'être connu mieux qu'il ne l'a été jusqu'à présent, animé, d'autre part, de l'intention d'apporter une contribution de plus à la littérature musicologique roumaine, non seulement par un ouvrage d'information sur les différentes époques et les différents styles de musique universelle, mais aussi par un ouvrage d'attitude à l'égard du lieu et de la valeur de ces époques et styles, compte tenu de la soif du public contemporain pour la musique et des diverses orientations des créateurs actuels, Doru Popovici a consacré tout un volume au chant flamand et à ces représentants de marque.

Compositeur d'une oeuvre abondante, comprenant des genres variés, fécond musicologue doué du nerf littéraire, l'auteur trace dans son livre *(Cîntec flamand. Şcoala neerlandeză. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor* *) les coordonnées esthétiques et sociales d'un petit univers artistique, cette école néerlandaise, qui, par une brillante constellation de compositeurs, a révélé ses caractéres spécifiques, parvenus à une expression universelle. Ces caractères représentent pendant la Renaissance une étape supérieure de ce „musizieren" général du continent, qui n'a abouti à devenir un propulseur du développement de la musique européenne que dans quelques endroits privilégiés et dans des circonstances toutes particulières.

Le facteur dominant de l'école néerlandaise était, nous l'indique l'auteur, la recherche d'une plus grande complexité musicale, à même d'exprimer toute la gamme des sentiments humains. Elle a été réalisée par des compositeurs tels que Gilles Binchois, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Jacobus Obrecht, Henricus Isaac, Josquin des Près, Adrian Willaert, Jacques Arcadelt, Clemens non Papa, Cypriano da Rore, Orlando di Lasso et Jan Pieterszoon Sweelinck, auxquels — à chacun d'eux — un chapitre est consacré, par la polyphonie „la branche la plus attrayante des Flamands". Grâce à la polyphonie, leur activité marquera par la suite une époque qui, sans négliger les détails et leur assemblage, va exploiter avec succès et un art des plus raffinés les grandes formes dans l'équilibre de l'ensemble.

Doru Popovici constate que cette école gagne en vigueur et originalité surtout par l'intérêt que les compositeurs flamands — dans leur pensée et leurs créations — portaient à l'art populaire. Ils aspiraient

en même temps à concilier l'art avec l'esprit rationaliste de la science et, sans doute, avec les élans humanistes d'une époque dans laquelle la consolation de la tragédie de l'existence humaine n'était plus cherchée dans la foi, mais dans les énergies créatrices de l'homme.

Esprits traversé par la lumière perlée du Nord, continuellement liés à ce fond de paysage qui n'est pas seulement un panorama géographique, mais le fond même d'idées humanistes de la Renaissance, des Ockeghem, des Orlando di Lasso, des Adrian Willaert, vivantes images du génie flamand, ont eu une grande influence sur l'art musical universel. Ils ont laissé des oeuvres impregnées des significations les plus toniques et de l'intuition de la mystérieuse parenté des et de leurs rapports idéaux.

L'admiration de l'auteur de la monographie pour les généreux maîtres flamands, sévères et exigents envers leurs propres inspirations, est telle, que son désir d'être né avec tous ces siècles de recherches et de réalisations qui reflètent la lumière intense de la Renaissance, transparaît dans les lignes de son livre. Cette admiration, dans son intégralité, n'est d'ailleurs — au delà des analyses musicologique et des considérations esthétique — que la confession lyrique d'un artiste créateur, pour lequel la musique est la vie même, un moyen pour découvrir les sources de la

*) Chant flamand. L'école néerlandaise. Les éditions musicales de l'Union des compositeurs de Roumanie, 1971, 127 pages.

confiance, de l'équilibre, de l'énergie spirituelle qui entretient la fantaisie des artistes créateurs dans les oeuvres pérennes du passé.

Se proposant d'esquisser une image d'ensemble de l'école néerlandaise, ainsi qu'un témoignage du cas qu'il en fait, Doru Popovici oppose avec une évidente intention polémique la grande et sévère discipline des compositeurs flamands, aux musiciens d'inspiration aléatoire et à d'autres „chercheurs" du renouvellement de la musique de notre temps, qu'il tient souvent pour des imposteurs, sans nier toutefois, bien entendu, la valeur de certains compositeurs actuels capables d'utiliser artistiquement, les méthodes expérimentales. L'auteur est d'avis, et avec lui nous le croyons aussi de plus en plus, qu'en art, le véritable renouvellement ne résulte que de la fusion de la tradition avec l'esprit „à jour" des artistes, lesquels peuvent trouver chez les Flamands non seulement des exemples exceptionnels de tenue éthique, mais aussi un certain nombre de procédés de composition, loin d'être déjà épuisés, ni même suffisamment connus.

L'ouvrage *Cîntec flamand* de Doru Popovici constitue un nouveau témoignage de l'intérêt vaste et divers manifesté par nos musicologues à l'égard des aspects les plus variés de l'art musical universel dans le but d'enrichir l'art des sons et d'informer le public.

GEORGE SBÂRCEA

La cronique du disque

La coutume de la chanson de *quête („colindatul"). Antologie de la musique populaire roumaine*, vol. III. Les disques ont été réalisés en collaboration avec l'Institut d'Ethno-

graphie et Folklore de l'Académie de la R. S. de Roumanie. *ELECTRECORD*, EPD 1257 et 1258. (Livrés en coffret, les disques sont de 25 cm, 33 1/2 tours, accompagnés d'une brochure explicative en roumain, anglais, français et russe). Rédacteur : Mircea Săndulescu. Rédacteur technique : Ştefan Niculescu Illustration de la couverture : Florin Ciubotaru. Etablissements polygraphiques *„Tiparul"*. La brochure (50 pages, dont 5 avec exemples musicaux : formules rythmiques) porte les signatures des folkloristes Emilia Comişel (folklore musical) et Ovidiu Bîrlea (folklore littéraire). De fait, ce sont eux qui ont élaboré tout l'ouvrage, inclusivement le choix et l'ordonnance des 74 exemples musicaux gravés sur les quatre faces des disques, autant de documents sonores recueillis par les chercheurs de l'Institut d'Ethnographie et Folklore (actuellement dépendant du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste). Cela étant, les noms des deux auteurs auraient dû figurer au frontispice de l'ouvrage.

Je ne comprends par pour quelle raison la maison d'édition considère cet ouvrage comme le troisième volume de *l'„Anthologie de la musique populaire roumaine"* ? Les deux premiers volumes, avec les six disques de 25 cm, 33 1/2 tours, accompagnée d'amples brochures (ouvrage élaboré par le signataire de ces lignes), présentent une image globale du folklore musical roumain. L'ouvrage contient, sans doute aussi, des *colinde*, parmi lesquels — pour être précis — deux pièces en entier (sur un total de cinq). Telle étant la situation, les deux disques qui font l'objet du présent compte-rendu, ne peuvent, dans aucun cas, constituer un troisième volume de la dite Anthologie. S'il était dans l'intention de la maison d'édition d'englober tous les enregistrements documentaires de ce genre dans une seule grande série anthologique, elle aurait dû le faire aussi pour les deux disques parus il y a quelques années : *Cîntece bătrîneşti (Balade) / Chansons de jadis (Ballades) / Electrecord* EPD 1066, réalisés aussi bien avec la collaboration de l'Institut d'Ethnographie et Folklore (sous la surveillance du folkloriste Alexandru Amzulescu et de l'auteur de la présente chronique). S'il avait été fait ainsi, ce sont les disques avec les ballades qui auraient dû former le troisième volume et les disques actuels en auraient donc signifié le quatrième.

Les deux disques actuels sont consacrés, comme le titre même le déclare, à la coutume de la „chanson de quête" (*colindatul*) et aux *colinde*. La coutume — brièvement décrite, peut-être même trop sommairement dans le texte explicatif — est illustrée par une riche collection de *colinde*, disposées par zones où la coutume est encore particulièrement vivace. L'absence de la Dobroudgia et du Banat ne peut que surprendre (Dans cette dernière zone, par exemple, Sabin V. Drăgoi et Bela Bartok ont recueilli et publié des *colinde* de toute beauté).

L'audition des documents sonores enregistrés sur ces disques, aidée par les notes écrites, peut donner au chercheur ou à l'amateur une image de l'ensemble. L'intérêt documentaire et artistique qu'elle suscite, fait passer la qualité modeste de certains enregistrements (presque toutes les *colinde* sont recueillies dans les régions des cours inférieurs du Danube et de la Ialomitza).

Le présent recueil constitue une bonne collection de *colinde* profanes, plus anciennes — pour autant que l'on puisse se rendre compte — représentant incontestablement un surcroît de valeur quant aux *colinde* de nature religieuse. Ce sont ces chansons „impies" et „diaboliques", telles que les appelait le pasteur luthérien Andreas Mathesius de Cergăul Mic près de Blaj, dans une philippique de 1647. Leur rythme vigoureux et leur débit dynamique, toujours puissant, ont déterminé Bela Bartok à déclarer qu'elles produisent plutôt une impression „sauvagement guerrière" que „dévotement religieuse". Ce caractère este renforcé dans certaines zones occidentales de la Roumanie, par l'accompagnement d'un battement de petits tambours à deux membranes liées ensemble,

portés par les groupes qui passent de maison en maison pour présenter leurs voeux. Si l'on y ajoute aussi le fait que les couplets — soit-disant religieux — de certaines *colinde* sont presque tous apocryphes, traversés de toute sorte d'éléments païens, et d'allusions aux personnes visitées, il est facile à comprendre que ce qui prévaut c'est leur sens primordial de félicitations et de bons voeux, déployés dans une ambiance d'optimisme robuste. En fait, c'est là leur fonction principale, et non pas celle de „quêter et d'amasser des cadeaux, comme pourrait le suggérer la traduction en français de la coutume et des chansons : „la coutume de la quête", „la quête", et „chansons de quête".

Soulignons que le rythme propre aux *colinde* est le plus remarquable de tout le folklore musical roumain. Nulle part, dans aucune autre catégorie folklorique, on ne rencontre un rythme aussi riche, aussi varié, aussi complexe. Fondé sur le jeu de deux unités de durée courte et longue, dont le rapport de l'une à l'égard de l'autre est de 1 : 2, respectivement de 2 : 1, sur une alternance apparamment sans limite de groupes rythmiques élémentaires, chacun d'eux formés de deux ou de trois semblables durées, ce véritable système rythmique a été fondamentalement étudié par Constantin Brăiloiu qui l'a dénommé „giusto syllabique". Le savant roumain a imaginé une notation suggestive en séparant les groupes rythmiques élémentaires par des barres ponctuées et les sections rythmiques (correspondant aux sections mélodiques, taillées à la mesure d'un vers ou du refrein) par des barres de mesure. Voulant à tout prix être originale, Emilia Comişel n'a rien trouvé de mieux que de „coriger" le grand ethnomusicologue roumain. Elle remplace les barres ponctuées par des virgules — en perdant de vue que la virgule, placée au-dessus de la portée, représente un signe de respiration brève, inexistante ici ! — et remplace les barres de mesure habituelles par le signe mathématique de l'audition. „Innovation" malheureuse qui ne fait qu'embrouiller et rendre plus difficile la compréhension d'une architecture rythmique infiniment ingénieuse et subtile. Je n'ai pas compris pour quelle raison on indique *à certains exemples musicaux*, leurs formules rythmiques, tandis que pour d'autres on ne le fait pas. De plus, certaines notations sont tronquées, d'autres franchement erronées (nos. 5, 11, 16, 23, 24, 27, 30, 31, 40, 44, 45, 49, 60).

De même, l'introduction de certaines „coutumes pour le Nouvel An", qui ne comprennent pas des *colinde*, dans un ouvrage consacré exclusivement aux *colinde* et au *colindat* n'a aucun sens ; (parmi celles-la, la coutume des „voeux des Piţărăi" qui se déroule la veille de Noël et non pas du Nouvel An !) On aurait pu laisser de côté aussi certains exemples non concluants : *„Reportiţa reportată"* (! ?) — texte hibride, appartenant aux enfants, mais chanté par un adulte ! — ou encore *„zicala dobelor"* (l'air des tambours), interprété par un joueur de cornemuse plus que médiocre et dépourvu de tout battement de tambour.

L'excessive briéveté des exemples musicaux est extrêmement désagréable. Tous, sans exception, sont fragmentaires, réduits à des durées qui, la plupart du temps, ne dépassent pas une minute. Dans un recueil de *colinde*, il était nécessaire qu'au moins quelques unes soient illustrées intégralement. Cela est absolument obligatoire dans le cas des *colinde* antiphoniques, dont la mélodie ne se fait entendre entièrement qu'à la fin de la pièce (8 a, b, c — voire même d'autres de cette catégorie). En n'entendant que le début de la mélodie, lorsque celle-ci se trouve tronquée, on ne saurait comprendre le tout, même lorsque l'explication écrite déclare suavement que „la mélodie serait composée de deux phrases différentes, mais *que* la derniére n'apparaît qu'a la fin de la *colinda* (AB AA...B)" Comment peut-être bien être „cette phrase" et pourquoi „phrase" et non pas „section", tel que l'écrit Brăiloiu et tel qu'il est correct : on sait que la „phrase" est un élément de forme superiéur à la „section" ou à la „rangée mélodique — comme on la désigne encore ? Nous ne pouvons le savoir, puisque nous ne l'entendons pas !

Les deux explications concernant le contenu des poésies, données à chaque piéce, sont claires. Elles présentent une image particuliérement suggestive, de la richesse multilatérale des thémes du genre. En échange, les explications de la musique sont lourdes et beaucoup trop savantes pour le grand public. Elles utilisent une terminologie insuffisamment expliquée et dans certain cas, pas expliquée du tout, comme si tout un chacun saurait ce que c'est qu'un „rythme distributif" ou un „rythme classique". Que veut-on dire par „les phrases mélodiques sont réguliérement anacrousées ? et ainsi de suite. Souvent, on nous dit une chose, mais l'on entend une autre. A l'exemple 1 d, *„Capra" (La Chévre)*, „La mélodie que l'on joue sur une cornemuse est composée par le rythme du masque, dont le museau est confectionné par deux piéces de trois que l'on frappe rythmiquement à l'aide d'une ficelle maniée par le jeune homme qui porte ce masque". Nous entendons en effet une mélodie de cornemuse, mais aucun „rythme du masque", alors que tout au contraire nous entendons des vers scandés, des „clameurs", au rythme de la musique instrumentale. On nous dit dans l'introduction que parfois „la quête est accompagnée par des instruments : flûte (chalumeau) ou cornemuse et petit tambour, les *colinde* étant interprétées par deux groupes, de maniére alternative (antiphonique) ce qui donne naissance à une poliphonie originale". En laissant de côté le fait que la plupart des *colinde* chantées de maniére antiphonique — qui nous sont ici présentées en tant qu'exemples — ne sont pas accompagnés par des instruments musicaux (soit dit en passant que ces derniers ne se limitent pas seulement à la flûte, à la cornemuse et au tambour), nous devons avouer que nous n'entendons ici aucune trace de polyphonie. En échange, quelques mélodies sont accompagnées du tintement argenté d'une clochette (8 a, b, i), mais le texte écrit n'en souffle mot, bien qu'il eût été utile de nous en expliquer le sens.

Il est très regrettable que des déficiences comme celles que nous venons de signaler — ou d'autres semblables que nous avons dû laisser de côté par manque d'espace — projettent une ombre sur des matériaux folkloriques de trés grande valeur.

T. ALEXANDRU

MAGAZINUL „MUZICA"
București — Sectorul I
Calea Victoriei nr. 41
Tel. 15.60.88

Vinde prin virament și numerar:

Instrumente muzicale de tot felul și accesorii,
Aparate muzicale — electronice și accesorii,
Discuri,
Note și tipărituri muzicale românești și străine,
Articole de artizanat.

Mărfurile pot fi achiziționate de către orice instituție sau unitate socialistă (case de cultură, cămine culturale, consilii sindicale, etc.) pe bază de comandă fermă sau contracte, menționindu-se Banca, nr. de cont, art. bugetar și ramburs, în baza unei scrisori pe adresa magazinului.

Pentru orientarea dv. menționăm o serie de articole cu prețurile respective:

Țambal concert	— 8.412 lei
Țambal mic	— 650 „
Acordeon 80 basi	— 2.835 „
Acordeon 60 basi	— 2.500 „
Acordeon 32 basi	— 1.410 „
Acordeon 12 basi	— 960 „
Armonică 8 basi	— 750 „
Tamburină	— 289 „
Chitară serenada	— 1.304 „
Chitară concert	— 1.907 „
Chitară bas	— 1.600 „
Chitară junior	— 490 „
Claviton	— 4.755 „
Amplificator concert	— 3.178 „
Amplificator Alfa Super	— 2.411 „
Amplificator Gama	— 1.897 „
Picola C.S.R.	— 2.000 „
Flaut C.S.R.	— 3.500 „
Oboi	— 4.500 „
Clarinet Si Bemol	— 1.500 „
Vioară completă	— 560 „
Violă completă	— 809 „
Violoncel	— 1.380 „
Contrabas	— 2.530 „
Althorn	— 3.059 „
Bas Fa	— 5.429 „
Bas Si Bemol	— 9.398 „
Bas flügelhorn	— 3.566 „
Eufoniu Si Bemol	— 4.849 „
Flügelhorn Si Bemol	— 2.587 „
Trombă Fa	— 2.825 lei
Trombon Si Bemol	— 3.663 „
Trompetă Si Bemol	— 4.270 „
Trompetă jazz	— 2.232 „
Tuba Fa	— 5.241 „
Zugtrombon jazz	— 2.246 „
Zugtrombon orchestră	— 2.644 „
Waldhorn Fa	— 3.989 „
Saxofon Alto	— 4.600 „
Taragot	— 1.700 „
Baterie Jazz Mondial	— 8.758 „
Vioară 3/4 cutie arcuș	— 473 „
Vioară 1/2 cutie arcuș	— 429 „
Violoncel 3/4	— 1.232 „
Violoncel 1/2	— 1.190 „
Chitară Spaniolă II	— 483 „
Chitară placaj	— 339 „
Chitară Modern	— 990 „
Trompete jazz complet import	— 1.700 „
Mandolina Portugheză	— 314 „
Mandolă	— 265 „
Xilofon concert	— 1.933 „
Armonetă	— 1.420 „
Clavietă	— 280 „
Nai	— 182 lei
Televizor „Opera"	— 3.500 „
Televizor „Venus"	— 2.870 „
Televizor „Olimp"	— 2.870 „
Televizor „Clasic"	— 3.530 „
Televizor „Lux"	— 3.960 „
Radio „Neptun"	— 1.150 „
Radio Mangalia	— 965 „
Radio „Carmen"	— 500 „
Radio port. „Albatros"	— 800 „
Radio port. „Mamaia"	— 1.000 „
Picup Supraf. amplif.	— 1.150 „
Picup Supraphon	— 530 „
Picup amplif. stereo	— 1.950 „
Magnetofon B5 (4 piste)	— 3.300 lei
Magnetofon ZK 145	— 3.250 „

— Accesorii pentru aparate de radio. televizoare, magnetofoane, lămpi de radio, tranzistori și benzi magnetofon.

— Discuri muzică simfonică, ușoară, populară, din import și indigene;

— Tipărituri muzicale, didactice lucrări ajutătoare în studiul instrumental. Metode de chitară, acordeon și albumul „Perinița" (36 de cîntece). Schimburile de poziții în duble coarde — Modest Iftinchi — etc.

— Recomandăm în mod special tuturor celor care vor să cunoască momente și figuri din istoria muzicii:

„CALENDARUL MUZICII UNIVERSALE" — 370 pag. lei 24.

— Pentru toți cei ce studiază vioara (elevi, amatori, studenți și instrumentiști), recomandăm celebra metodă de vioară de renume mondial SEVCIK eșalonată în mod progresiv în 14 caiete:

— Tehnica viorii, op. 1	
— Caietul I	16 lei
— Caietul II	18 lei
— Caietul III	12 lei
— Caietul IV	16 lei
— Schimburi de poziție și game la vioară.	9 lei
Studii pregătitoare op. 8	9 lei
— Duble coarde la vioară	
Studii pregătitoare op. 9	8 lei
— Trilul. Studii pregătitoare, op. 7	
— Caietul I	14 lei
— Caietul II	14 lei
— Tehnica arcușului, op. 2	
— Caietul I	11 lei
— Caietul II	10 lei
— Caietul III	7,50 lei
— Caietul IV	7 lei
— Caietul V	10 lei
— Caietul VI	7,50 lei

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

GRIGORE NICA (muzica)

ȘTEFAN MIHALCEA (versurile)

Partidului . . . . . (pe planșă)

MIRCEA CHIRIAC

Sărbătoare argeșeană. Constituirea reuniunii corale „Înfrățirea" 1

CONSTANTIN RĂSVAN

Itinerar maramureșan al corului „Madrigal" 4

GHEORGHE FIRCA

Aspecte specifice procesului de formare a tinerilor muzicologi 6

LUCIAN METIANU

Promovarea tinerei generații de compozitori 8

CREAȚII

COSTIN CAZABAN

Nicolae Brînduș — Cantate: „Mărturie", „Inscripție" 9

DORU POPOVICI

„Simfonia" de Remus Georgescu, „Viersuri de dor" de Vasile Herman, „Suplex Libellus Valachorum" de Cornel Țăranu . . 13

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

RUFINA LEITES

George Enescu și cultura muzicală rusă . . 15

CRISTIAN GHENEA

Ion Heliade Rădulescu, animator al vieții muzicale 23

INTERVIU

EDGAR ELIAN

Märzendorfer și dubla calificare dirijorală 25

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează:

J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Grigore Constantinescu, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Anton Dogaru, Nicolae Parocescu, Smaranda Oțeanu . . . . . 27—40

Prezențe românești peste hotare . . . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ROMEO ALEXANDRESCU

Impressions et souvenirs 43

GEORGE SBÂRCEA

L'école néerlandaise vue par un musicien roumain 45

T. ALEXANDRU

La cronique du disque 47

SOMMAIRE

GRIGORE NICA (musique)

ȘTEFAN MIHALCEA (paroles)

Au parti . . . . . (sur planche)

MIRCEA CHIRIAC

Fête en Argeș — La constitution de la réunion chorale „Înfrățirea" (La fraternisation") 1

CONSTANTIN RĂSVAN

L'Itinéraire en Maramureș de la chorale „Madrigal" 4

GHEORGHE FIRCA

Aspects spécifiques du processus de formation des jeunes musicologues 6

LUCIAN METIANU

Promotion de la nouvelle génération de compositeurs 8

OEUVRES

COSTIN CAZABAN

Nicolae Brînduș — Cantates: „Témoignage", „Inscription" 9

DORU POPOVICI

„La Symphonie" de Remus Georgescu, „Vers nostalgiques" de Vasile Herman, „Supplex Libellus Valachorum" de Cornel Țăranu . 13

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

RUFINA LEITES

Georges Enesco et la culture musicale russe 15

CRISTIAN GHENEA

Ion Heliade Rădulescu, animateur de la vie musicale 23

INTERVIEW

EDGAR ELIAN

Märzendorfer et la double qualité de directeur d'orchestre 25

LA VIE MUSICALE

Signent:

J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Grigore Constantinescu, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Anton Dogaru, Nicolae Parocescu, Smaranda Oțeanu . . . . . 27—40

Présences roumaines à l'étranger . . . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ROMEO ALEXANDRESCU

Impressions et souvenirs (en français par l'auteur) 43

GEORGE SBÂRCEA

L'école néerlandaise vue par un musicien roumain (en français par Colette Ghimpețeanu) 45

T. ALEXANDRU

La chronique du disque (en français par Colette Ghimpețeanu) 47

Muzica — Nr. 6 — p. 1 — 48 București iunie 1972

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

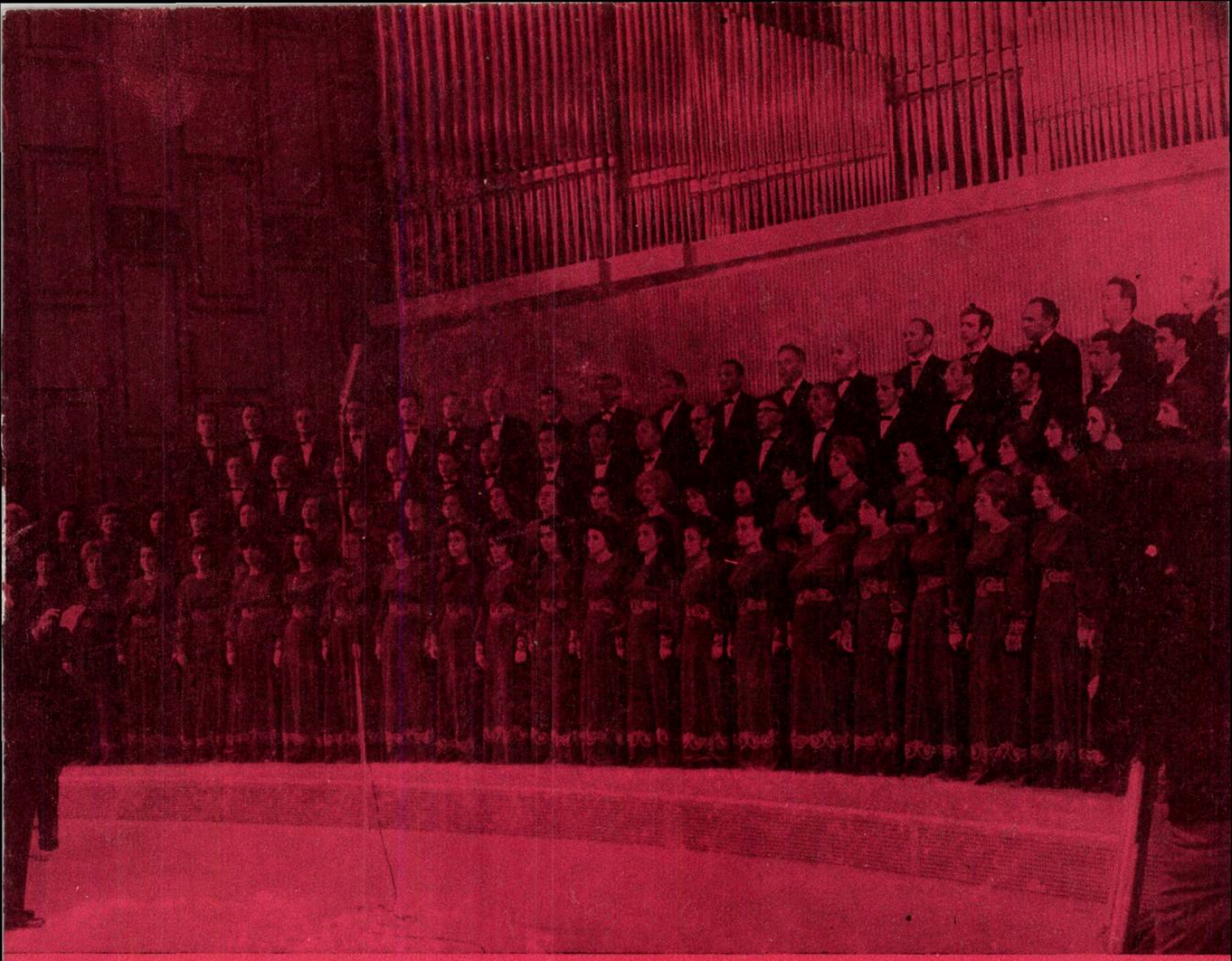
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Moment din spectacolul omagial „Sîntem fiii Partidului iubit“, dedicat Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român, susținut de formațiile pionierești din Capitală.

I. P. "Informația" c. 1447

64.421

Prețul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

iulie 1972 7

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 7 (236) Iulie 1972

DIN RAPORTUL LA CONFERINȚA NAȚIONALĂ A P. C. R.

PREZENTAT DE TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU, CU PRIVIRE LA DEZVOLTAREA ECONOMICO-SOCIALĂ A ROMÂNIEI ÎN URMĂTORII ANI ȘI ÎN PERSPECTIVĂ, LA PERFECȚIONAREA CONDUCERII PLANIFICATE A SOCIETĂȚII ȘI DEZVOLTAREA DEMOCRAȚIEI SOCIALISTE, LA CREȘTEREA ROLULUI CONDUCĂTOR AL PARTIDULUI ÎN EDIFICAREA SOCIALISMULUI ȘI COMUNISMULUI, LA ACTIVITATEA INTERNAȚIONALĂ A PARTIDULUI ȘI STATULUI

IV. — 2) /.../ Emanație colectivă a partidului, a milioanelor de oameni ai muncii, programul nostru ideologic se bucură de aprobarea deplină a partidului, a poporului care îl consideră chezășia afirmării în viața națiunii noastre socialiste a celei mai înaintate concepții despre lume. Deși nu au trecut decît opt luni de la plenara din noiembrie, în întreaga țară se desfășoară o activitate multilaterală, cu bune rezultate, în domeniul ideologiei și al educației socialiste. De fapt, programul adoptat de plenara din noiembrie 1971 depășește cadrul activității ideologice-educative ; pornind de la ridicarea nivelului politic-ideologic, a conștiinței socialiste a maselor, el stabilește căile pentru afirmarea hotărîtă și consecventă în societate a principiilor de viață comuniste. De aceea se poate spune că el constituie parte integrantă a programului elaborat de Congresul al X-lea al partidului privind făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră. Sarcinile stabilite în domeniul activității ideologico-educative deschid perspective minunate pentru afirmarea personalității umane, pentru dezvoltarea umanismului și democrației socialiste. În centrul lor se află omul, făurirea omului înaintat, înarmat cu cele mai noi cuceriri ale științei și culturii, a omului societății celei mai drepte — societatea socialistă multilateral dezvoltată, societatea comunistă. /.../ Nu trebuie să uităm nici un moment că mai presus de orice se află omul ; dezvoltarea lui multilaterală trebuie să stea în centrul tuturor preocupărilor partidului nostru, trebuie să fie țelul suprem al societății noastre socialiste. În cadrul Conferinței Naționale ne preocupăm intens de creșterea bogăției naționale, dar nu trebuie să uităm că cea mai mare bogăție o reprezintă omul ; el este făuritorul tuturor bunurilor materiale și spirituale, de el depinde înaintarea cu succes a patriei noastre pe calea societății comuniste.

/.../ Organizațiile de masă și obștești, sindicatele, Uniunea Tineretului Comunist, Uniunile de creatori trebuie să acorde o atenție mai mare activității educative. Frontul Unității Socialiste va trebui să acționeze pentru unirea eforturilor tuturor acestor organizații, pentru coordonarea activității lor consacrată formării conștiinței socialiste a întregului popor.

Nobilul sens al străduințelor noastre

Înregistrînd cu sensibilitate și emoție starea de spirit creator care a cuprins în acest moment întreaga țară, înțelegem mai adînc, mai cuprinzător ca oricînd sensurile constructive ale politicii interne și externe ale Partidului Comunist Român, înțelepciunea și forța de conducere în realizarea programului de dezvoltare economică, socială și culturală, de ridicare a României socialiste pe trepte tot mai înalte de progres și civilizație.

În procesul de construire a unei orînduiri sociale superioare, aplicînd ferm principiile eticii și echității socialiste, s-a făurit unitatea morală și politică a poporului în jurul partidului. În economie, în viața socială, în cultură au avut loc însemnate prefaceri. Ridicarea nivelului politico-ideologic, formarea unei concepții clare marxist-leniniste despre viață, despre lume reprezintă rezultatele unor strădanii susținute lucid și cu fermitate. Eforturile de valorificare superioară a tuturor resurselor materiale și spirituale ale poporului nostru se văd astăzi încununate de succes. Parte integrantă a procesului revoluționar de construire a noii societăți — crearea unui profil moral nou al omului — reprezintă de asemenea un obiectiv de cea mai mare însemnătate al politicii partidului.

„Alături de realizările ce au îmbogățit și înfrumusețat chipul patriei, înfăptuirea cea mai mare, cea mai de preț este făurirea omului nou, a conștiinței înaintate a muncitorilor, țăranilor și intelectualilor" ... și mai departe, în concluzie, tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretarul General al partidului, amintea oamenilor de artă și cultură cu ocazia întîlnirii din februarie 1971 : „Sufletul omului nou, conștiința lui deschid artistului un orizont nelimitat de investigație."

Pornind, în orientarea întregii sale activități de creație, de difuzare a muzicii românești în țară și peste hotare și de educație muzicală a maselor, de la principiile cuprinse în documentele Congresului al X-lea, în propunerile Secretarului General al Partidului și în documentele Plenarei Comitetului Central din noiembrie 1971, Uniunea Compozitorilor și-a intensificat, în primul rînd, eforturile pentru apropierea continuă a creației muzicale de cerințele spirituale ale societății noastre socialiste.

Comitetul de conducere, Secretariatul Uniunii, Birourile secțiilor de creație și muzicologie, în strînsă colaborare cu Biroul Organizației de partid, s-au preocupat permanent pentru ca în centrul atenției tuturor compozitorilor să se afle în special acele genuri muzicale, capabile să educe conștiințele în spiritul înaltelor idealuri patriotice și umaniste ale socialismului. Ne referim la operă, operetă și balet, genuri de largă audiență și de puternică vibrație, capabile să transmită un bogat mesaj actual, la oratoriu și cantată, legate de tematica eroică, pătrunse de patos revoluționar, la simfonia cu program, la cîntecul cu conținut patriotic și mobilizator, la muzica ușoară purtînd un nobil mesaj etic, — la o creație muzicală destinată oamenilor muncii din toate domeniile de activitate, țărănimii, tineretului, ostașilor.

Pe șantierul de creație al compozitorilor noștri au fost terminate și se află în plin proces de realizare un număr de lucrări inspirate din lupta poporului condus de partid pentru edificarea societății socialiste. Depunem toate strădaniile ca din planul de creație care solicită talentul și măiestria compozitorilor din toată țara, cît mai multe lucrări valoroase să îmbogățească stagiunile viitoare de spectacole și de concerte, răspunzînd cerințelor îndreptățite ale iubitorilor de frumos.

Din necesitatea adîncirii problemelor legate de documentele amintite, în vederea sprijinirii muncii de creație și a orientării compozitorilor, am organizat dezbateri în sînul Uniunii. Discuțiile angajate în cenaclurile săptămînale ca și în plenarele secțiilor au subliniat, de asemenea, îndatoririle creației noastre actuale, sarcinile ei prezente și de viitor, precum și responsabilitatea social-patriotică a membrilor Uniunii și atașamentul lor statornic la opera de înfăptuire a politicii interne și externe a partidului.

În toate acțiunile care privesc realizarea planurilor de creație, colaborarea Uniunii noastre cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, cu Comitetul pentru Radio și Televiziune, cu Uniunea Tineretului Comunist, Cu Organizația Națională a Pionierilor, cu Uniunea Generală a Sindicatelor din România, cu Ministerul Forțelor Armate, cu Comitetele județene pentru cultură și educație socialistă dă rezultate din

ce în ce mai satisfăcătoare. În acest sector principal de activitate al Uniunii Compozitorilor, rămîne încă să depunem în continuare eforturi susținute pentru atragerea și îndrumarea în munca de creație a tuturor talentelor și energiilor.

Aportul adus de membrii Uniunii noastre, atît din București cît și din filiale și cenacle, la sprijinirea activității instituțiilor muzicale, a organizațiilor culturale de masă, a școlilor de muzică, a ansamblurilor artistice de profesioniști și de amatori se dovedește util, atît pentru acești factori ai vieții noastre culturale, cît și pentru compozitori și muzicologi înșiși. Trebuie să arătăm că noi, cei din Uniunea Compozitorilor, sîntem hotărîți să facem totul pentru a dezvolta aceste legături, punînd la dispoziția tuturor priceperea, experiența și străduințele noastre entuziaste, pentru intensificarea interesului și a dragostei publicului larg față de nobila artă a sunetelor.

Alături de compozitori, muzicologii noștri și-au consacrat străduințele în cinstea Conferinței Naționale a Partidului și a celei dea 25-a aniversări a proclamării Republicii pentru realizarea unor lucrări care să înfățișeze dezvoltarea culturii muzicale din patria noastră iar Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor a înscris în planul de apariție lucrări de estetică, de istorie, cu caracter didactic educativ, de popularizare și inițiere.

Urmînd o veche tradiție a Uniunii Compozitorilor, am intensificat în ultima vreme, sub impulsul documentelor de partid, acțiunile noastre pentru cunoașterea vieții, activității, preocupărilor și năzuințelor maselor. În acest scop, membrii Uniunii au vizitat un număr de întreprinderi, șantiere, cooperative agricole de producție și instituții de cultură din București și din țară. Cu acest prilej au fost organizate concerte, audiții și dialoguri cu oamenii muncii. Trebuie să subliniem importanța deosebită a acestor întîlniri care, pe lîngă o cunoaștere mai adîncă și o prețuire reciprocă, absolut necesare tuturor, angajează creația nouă pe drumul sănătos al artei umanist-socialiste.

Oriunde prezența membrilor Uniunii Compozitorilor devine utilă în procesul de formare a conștiinței socialiste, considerăm drept o datorie de onoare să intervenim, convinși că prin aceasta contribuția noastră, oricît ar părea uneori de modestă, își are importanța ei. Acest lucru face ca membrii Uniunii noastre să fie prezenți activ aproape în toate manifestările muzicale cu caracter de masă, din întreaga țară.

În scopul difuzării și popularizării muzicii noastre în țară și peste hotare, împreună cu instituțiile de resort, am depus eforturi susținute. În această privință însă, trebuie să arătăm că problema principală a întregii noastre activități se concentrează în jurul relației dintre arta noastră și public. Mai mult ca oricînd, ne dăm seama că, pentru ca mesajul artei noastre să devină eficient, este nevoie de legătura permanentă, nemijlocită și sistematic întreținută între opera de artă și cei cărora le este destinată. În ultima vreme se discută, nu numai la noi, dar și în toată lumea, despre prezența publicului în sălile de spectacole și de concerte. Nu este momentul să discutăm în amănunt condițiile în care problema amintită se cere rezolvată. Un singur lucru, însă, vreau să subliniez: pentru rezolvarea acestei probleme a vieții spirituale a omului contemporan este necesară coordonarea eforturilor și responsabilităților care incumbă tuturor instituțiilor culturale și educative.

În contextul dezvoltării impetuoase a României de azi în toate domeniile de activitate, problemele culturii și artei ocupă un loc important. Construim o viață nouă cu brațele, cu mintea și cu inima. Nu a rămas aproape nici un colț din țară în care să nu fi pătruns binefacerile culturii și artei. Procesul de transformare a societății și de profilare a omului nou se desfășoară pe planuri multiple. Arta este chemată să contribuie prin forța ei de influențare directă asupra sufletului omenesc, la susținerea și desăvîrșirea procesului de educație a maselor largi.

ION DUMITRESCU
Președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România

În vizită la Muzeul de Istorie al Republicii Socialiste România

Compozitorii și muzicologii au făcut recent o vizită la Muzeul de Istorie al Republicii Socialiste România.

Muzeul reprezintă o realizare grandioasă la care au contribuit numeroși specialiști. Într-un timp record, vechiul palat al Poștelor, înălțat de arhitectul Săvulescu spre sfîrșitul veacului trecut, a fost transformat într-un impunător și măreț lăcaș al vestigiilor istorice, al artei și culturii. Nenumărate săli adăpostesc mărturii milenare, privind viața și lupta poporului nostru. La intrare, soclul Columnei lui Traian străjuiește muzeul, într-o incintă anume amenajată, avînd de jur împrejur, reprezentate în mulaje, toate scenele războaielor purtate de romani cu dacii. Este istoria pe care vestitul Apolodor din Damasc a tălmăcit-o în piatră, cu geniul său creator. Apoi se înșiruie dispuse în vitrine, mărturii de viață din toate domeniile și epocile, descoperite de-a lungul veacurilor, pe teritoriul de azi al țării noastre, din neolitic și pînă în prezent. Unelte de muncă geto-dacice, obiecte ale cultului, coifuri traco-getice și nenumărate piese din perioada migrației popoarelor, apoi obiecte de ceramică smălțuită, din cele mai vechi timpuri, se perindă luminate feeric ca într-un caleidoscop fermecat. Cele mai diverse dovezi ale istoriei, grăitoare pentru viața poporului român de la Mircea cel Bătrîn și chiar mai înainte, la martirii Revoluției iobagilor (Horia, Cloșca și Crișan), de la Constantin Brîncoveanu pînă în zilele noastre, sînt prezente aici. Documente străvechi, unele în piatră, ca *Hotărnicia Histriei* din anul 100 al erei noastre, pergamente, acte și urice domnești, hrisoave, sînt expuse cu multă rînduială, contribuind fiecare la închegarea unei imagini cît mai sugestive despre trecutul nostru istoric. Totul apare neîncărcat, aerat, răsfirat, așa ca ochiul să le poată deslușI și înregistra ușor. Menționăm tiparnițele și ferecăturile de carte, stîlpii de iconostase ca și lăzile de zestre de pe vremea Cantacuzinilor de pildă, jilțurile domnești ori Tetrapodiumurile cu sculpturile lor baroce și aurite, veșmintele de curte ca și splendidele marame, ori broderii populare. Covoarele românești și orientale dintre cele mai frumoase ocupă de asemenea săli întregi. Un adevărat sanctuar tainic și fabulos e denumit *Tezaurul*, și cuprinde tot ceea ce s-a descoperit la noi, lucrat în aur, de-alungul timpului, de la vestita Femeie-idol, din neolitic, la celebra Cloșcă cu pui și pînă la cele mai nebănuite podoabe.

De o excepțională forță realistă, în sensul educației patriotice și umanist-socialiste sînt aspectele luptei dusă de partidul Comunist Român ca organizator și conducător al operei de eliberare a țării de sub jugul fascist și de construire a societății noi, socialiste.

Compozitorii au admirat îndelung, vreme de cîteva ore, toate aceste minunate lucruri, fiind profund impresionați. Ei au beneficiat de lămuririle documentate ale Prof. Dr. Florian Georgescu, directorul Muzeului, ale muzeografilor Ștefan Burda și Șerban Semo care cu multă bunăvoință i-au însoțit pretutindeni. A fost o vizită memorabilă, de bogate învățăminte și de adevărată elevație spirituală, cu rezonanțe profunde în inima, în sufletul compozitorilor.

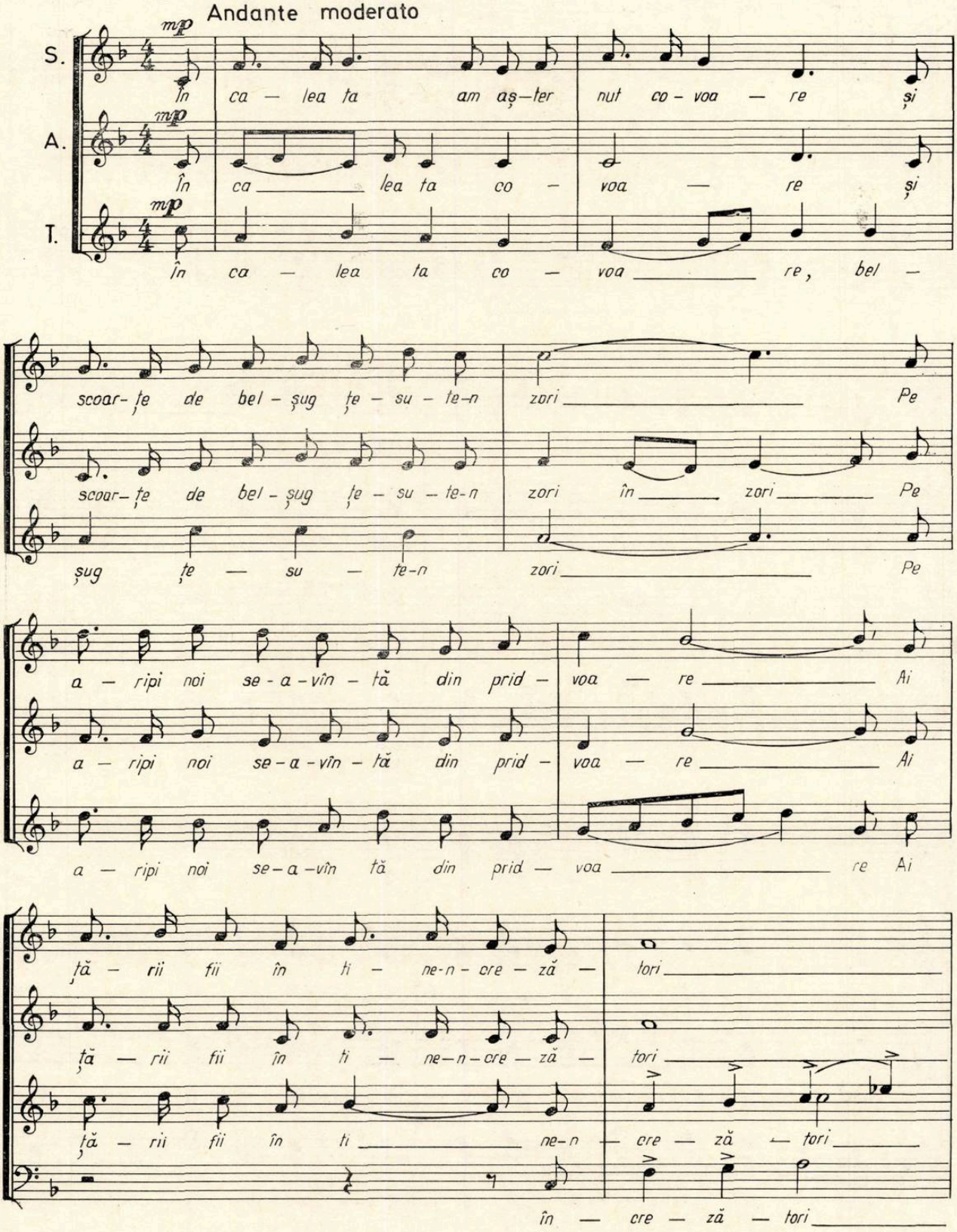
În ceea ce ne privește afirmăm cu tărie, că Muzeul de Istorie al R.S. România se situează alături de cele mai importante muzee similare din Europa și desigur din lume, reprezentînd o adevărată mîndrie națională.

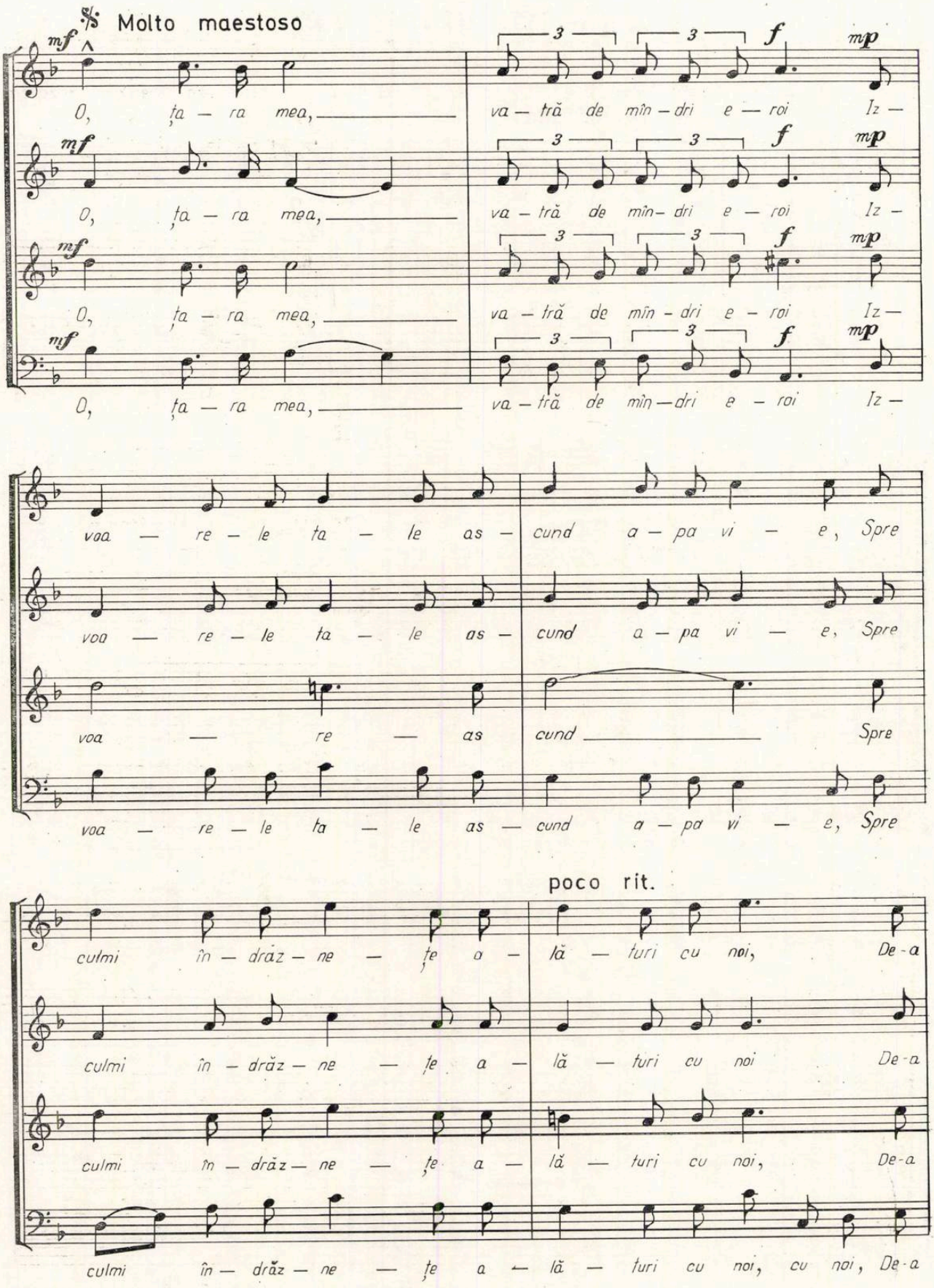
Premiul Uniunii Compozitorilor pe anii 1970-1971

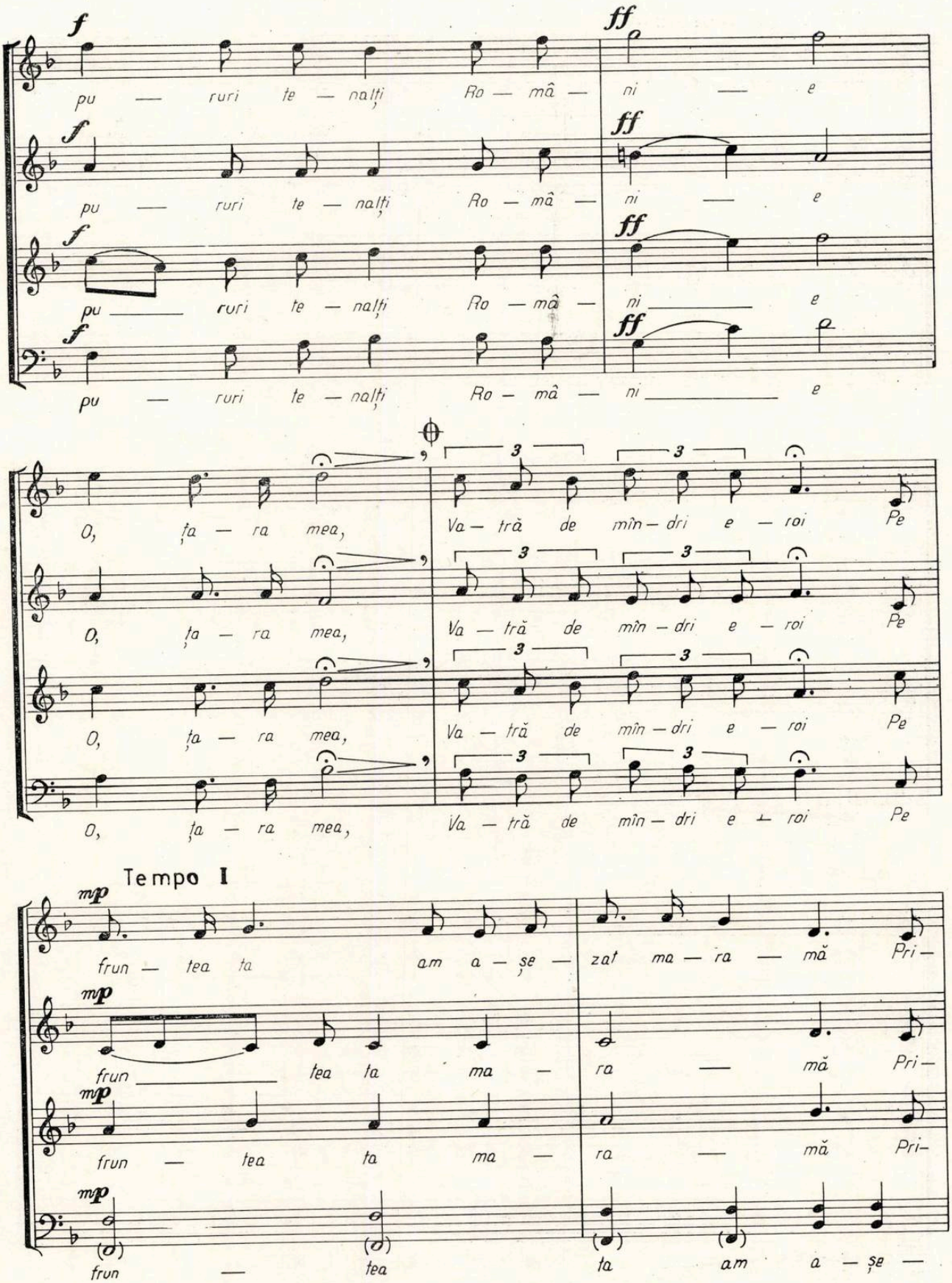
VATRĂ DE MÎNDRI EROI

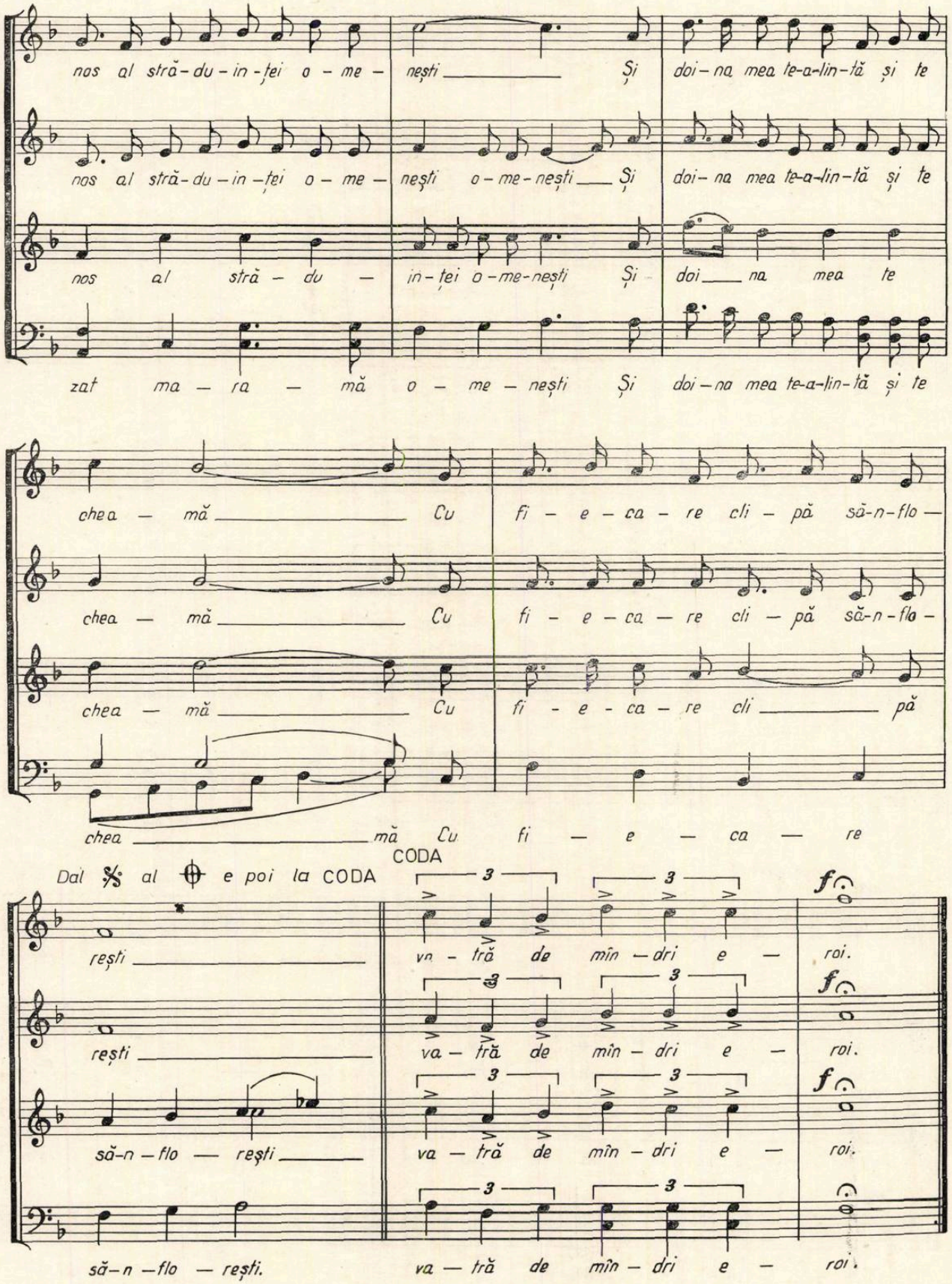
Versurile de Crişan Constantinescu — *Muzica de* Gheorghe Bazavan

Andante moderato




Molto maestoso
mf
O, ța — ra mea,
va — tră de mîn — dri e — roi
f
mp
Iz —
voa — re — le ta — le as — cund a — pa vi — e, Spre
poco rit.
culmi în — drăz — ne — țe a — lă — turi cu noi,
De-a
cu noi, De-a


f
ff
pu — ruri te — nalți Ro — mâ — ni — e
O, ța — ra mea, Va — tră de mîn — dri e — roi Pe
Tempo I
mp
frun — tea ta am a — șe — zat ma — ra — mă Pri —
frun — tea ta


nos al stră-du-in-ței o-me-nești Și doi-na mea te-a-lin-tă și te
nos al stră-du-in-ței o-me-nești o-me-nești Și doi-na mea te-a-lin-tă și te
nos al stră-du-in-ței o-me-nești Și doi na mea te
zat ma-ra-mă o-me-nești Și doi-na mea te-a-lin-tă și te
chea-mă Cu fi-e-ca-re cli-pă să-n-flo-
chea-mă Cu fi-e-ca-re cli-pă să-n-flo-
chea-mă Cu fi-e-ca-re cli pă
chea mă Cu fi-e-ca-re
Dal 𝄋 al ⊕ e poi la CODA
CODA
reș ti
reș ti
să-n-flo-reș ti
să-n-flo-reș ti.
va-tră de mîn-dri e-roi.
va-tră de mîn-dri e-roi.
va-tră de mîn-dri e-roi.
va-tră de mîn-dri e-roi.
f
f
f

Pagini din istoria muzicilor militare româneşti

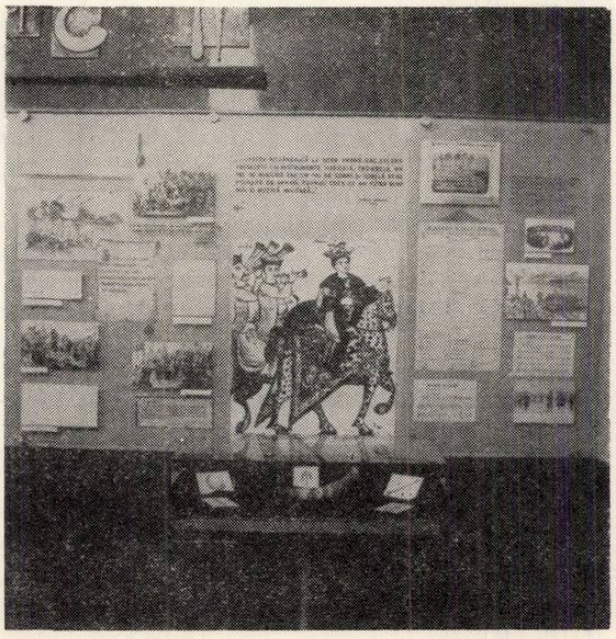
Ridicînd vălul uitării de pe fapte şi nume, de pe afişe şi cronici îngălbenite, de pe instrumente muzicale şi obiecte ce poartă patina vremii, Inspectoratul general al muzicilor militare a realizat un nou lăcaş de cultură şi educaţie : *„Punctul muzeistic al muzicilor militare româneşti"*.

Noul obiectiv muzeistic vine să se adauge marelui număr de asemenea instituţii care au luat fiinţă în ţara noastră ca urmare a sprijinului acordat de către conducerea de partid şi de stat în valorificarea moştenirii tradiţionale, a conservării şi evaluării celor mai diverse date istorice româneşti.

Şiragul exponatelor începe cu *stindardul dacic,* simbol al vitejiei şi al încrederii în forţa de îmbărbătare a muzicii în luptă şi continuă cu instrumentele de semnalizare ale dacilor : *trompeta „Carnyx"* preluată de la celţi şi *cornul,* instrument războinic, preluat de la tracii sudici.

Ni se înfăţişează apoi instrumentele romanilor, care dispuneau de o muzică de semnalizare bine organizată : *tuba* şi *cornul* răsunau în timpul luptei, *buccina* în tabără şi *lituus* în rîndul cavaleriei.

În continuarea spaţiului expoziţional, spicuiri din menţiunile aflate în cronici, însemnări de călătorie, rapoarte ale consulilor şi oaspeţilor străini, ne dau ştiri despre *„trîmbiceriі"* din oastea valahă condusă de Borilă care la 2 august 1207 în focul unei bătălii *„dădură semn din trompete"* (Geoffroi de Willehardouin (1150—1212) : „Histoire des Croisades"), despre *trompeţii* şi *toboşarii* din armata lui Vlad Dracul, fiul lui Mircea, care s-au făcut auziţi



la 1445 în timpul cruciadei de la Nicopole (Jean de Wawrin : La Campagne des croisés sur le Danube 1445), despre folosirea cu scopuri strategice a grupului de *„buciumaşi"* şi *„toboşari"* ai lui Ştefan cel Mare în vestita izbîndă din anul 1475 de la Podul Inalt (Grigore Ureche : Letopiseţul Tării Moldovei) şi a cîntecului său de tabără : „Hai fraţi, hai fraţi, la năvală daţi La năvală daţi, ţara v-apăraţi", pe care muzicologul Teodor Burada l-a socotit „primul cîntec ostăşesc la români" sau despre alaiul intrării triumfale a lui Mihai-Vodă Viteazul în Alba Iulia, la a cărei strălucire şi-a adus partea sa şi *„banda de muzică — cu cele opt trîmbiţe, ce cu multă armonie modulau sunetele lor"* (N. Bălcescu : „Istoria Românilor subt Mihai Vodă-Viteazul").

Exponatele înfăţişează alte momente semnificative, de la începutul secolului al XIX-lea, cînd în acea atmosferă romantică de regenerare a vechilor virtuţi ostăşeşti, de renaştere a vitejiei străbune şi de reorganizare fundamentală a oştirii româneşti, iau fiinţă primele muzici militare care folosesc instrumente moderne de alamă.

O cercetare mai amănunţită ne reţine în faţa fotocopiei ziarului „Albina Românească" din 18 septembrie 1830, care anunţa prin condeiul inimosului cărturar Gheorghe Asachi infiinţarea la Iaşi a „muzicei trebuitoare la corpul miliţiei pămînteşti" şi saluta cu căldură gestul patriotic al „tuturor celor ce făptuiesc spre fericirea, luminarea, cultivarea şi evgherirea naţiei moldo-române", contribuind la realizarea fondului necesar înfiinţării fanfarei.

Evenimentul a fost salutat cu aceeaşi căldură şi la Bucureşti în paginile „Curierului Românesc", condus de Ion Heliade Rădulescu, care spunea : „Numărul ‚Albinei" care publică patriotismul celor ce au informat muzica miliţiei moldo-române, au pricinuit o mare bucurie la tot omul în a cărui vine circulează sînge

românesc și o mare cinste înaintea fiștecăruia străin"...

La Craiova, în același an, marele spătar Alexandru Ghica pe lîngă organizarea unui corp de oaste dintre olteni, a înființat și prima „musichie militară" din Țara Românească, cu muzicanți din banda de muzică proprietate particulară a marelui vornic Constantin Golescu și cu ghitările și flautele împrumutate de la isnaful bărbierilor craioveni.

La București în anul 1832, colonelul Constantin Filipescu, stimulează de asemenea o subscripție publică, strînge fondurile necesare și înființează o muzică militară asemănătoare cu cea de la Iași.

În anii ce s-au scurs de la 1830, muzicile militare nu au constituit doar elementul pitoresc al parăzilor de odinioară sau de distracție a mulțimii îngrămădită în jurul chioșcurilor din grădinile publice. Imagini atestate de documente ale vremii consemnează prezența muzicilor militare la marile evenimente în care masele populare au luptat pentru libertate, emancipare socială și independență națională. În marile frămîntări ale anilor 1848 și 1859, în timpul războiului de independență din 1877, fanfarele militare intonau marșuri și cîntece mobilizatoare, rosteau mesajul patriotic al vremii. Ele aduceau suflul nou al muzicii europene, înlăturînd urmele de tradiție orientală ale meterhanelei, difuzau un repertoriu nou și mai ales înflăcărau prin horele, cîntecele și marșurile executate pe străzi sau în piețe.

Exponatele din vitrine (fotografii, partituri, extrase din presă) ne ilustrează ecoul pe care evenimentul istoric de la 24 Ianuarie și independența l-au găsit în rîndul compozitorilor și șefilor de muzică militară, care au dedicat măreților evenimente, vitejiei ostașilor români numeroase creații : marșuri, cîntece, hore, fantezii, rapsodii.

În continuare documentele atestă că începînd din anul 1880 iau ființă muzici militare la toate regimentele și încep să se afirme talente autentice care contribuie la dezvoltarea muzicii românești.

Mișcarea socialistă de la finele veacului trecut și începutul celui în care trăim, a acordat o deosebită atenție corurilor muncitorești și fanfarelor.

Alecu Constantinescu scoate în evidență în diferite articole funcția propagandistică a muzicii și necesitatea ei pentru mișcarea muncitorească : „Muzica, spune el, face propagandă mai bine, mai curînd priepută de muncitori". Fanfarele și corurile încep astfel să fie folosite la diferite activități organizate de cluburile muncitorești, în deosebi cu prilejul zilei de 1 Mai.

La loc de cinste sînt înfățișate actele de vitejie ale gorniștilor de la 1877, ale fanfarei lui Sava Radu în 1916, precum și participarea muzicilor la numeroase sărbători naționale și serbări populare, la concertele de promenadă în stagiunea estivală din parcuri și stațiuni balneare.

Ascultînd valsuri, lucrări de-ale clasicilor și romanticilor, uverturi din opere și operete, creații ale compozitorilor români, pe care în vremea aceea publicul larg nu le putea auzi, nici la microsillon, nici la banda de magnetofon, ci doar la fanfara militară din parcul orașului, putem afirma că muzicile militare, răspîndind și familiarizînd masele cu formele muzicii culte, au constituit în acei ani o adevărată școală de educare muzicală a poporului. Revine unei istorii a muzicii sarcina să dezvăluie mai deplin în toate implicațiile sale acest proces, pînă nu demult pe nedrept ignorat.

Sînt de asemenea bogat reprezentate manifestările de mai mari proporții ale muzicilor militare : Concursul național din 1906, Concertul din 1920 de la Alba Iulia cu 500 de muzicanți, Turneul internațional din 1934 în Polonia, Cehoslovacia și Iugoslavia cu un ansamblu de 725 instrumentiști, veritabile evenimente artistice ale vremii.

Un fior de caldă emoție și de justificată mîndrie încercăm în fața figurilor maiorului Ivanovici (1845—1902) inspector al muzicilor militare, autorul celebrului vals „Valurile Dunării", maiorului George Fotino (1858—1946) iscusit șef de muzică și talentat creator cu bază de inspirație folclorică, maiorului Mihail Mărgăritescu (1861—1925) inspector al muzicilor militare, muzician de multilaterală cultură, organizator și animator al fanfarelor militare, compozitor și muzicolog înzestrat, lt. colonel Ion Vlăduță (1 875—1965) inspector al muzicilor militare, excelent dirijor de fanfară și priceput organizator, colonelului Egizio Massini (1894—1966) inspector al muzicilor militare, dirijor de înaltă ținută profesională, organizator și militant de frunte în ridicarea nivelului profesional al muzicilor militare.

Eliberarea României de sub jugul fascist a deschis calea celor mai profunde transformări revoluționare din istoria poporului nostru, a făcut posibilă descătușarea forțelor creatoare ale maselor largi de la orașe și sate.

În anii construcției socialiste, ale înfloririi întregii vieți spirituale a poporului muzicile militare valorificînd bogata tradiție făurită de-alungul a numeroase decenii, și-au perfecționat necontenit activitatea îmbogățindu-și repertoriul cu lucrări inspirate din realitățile vieții actuale, ale armatei noastre populare, contribuind astfel la popularizarea și dezvoltarea creației contemporane de fanfară.

În sala destinată perioadei de după 23 August 1944, exponatele redau transformările revelatoare petrecute în viața și rosturile muzicilor militare, care s-au integrat organic proceselor determinate de noul spirit cultural și artistic. Ne sînt înfățișate imagini din prezența activă a muzicilor militare în vastul proces instructiv-educativ din unități, la cluburile ostășești și la casele armatei, la marile sărbători ale poporului

român, la parăzile militare și la impresionantele demonstrații și manifestări populare.

Contribuția pe care o aduc formațiile militare de muzică la popularizarea cîntecului patriotic și ostășesc, de mult intrat în patrimoniul muzical național, prin forța sa emoțională și mobilizatoare, ocupă de asemenea în muzeu spațiul cuvenit. Propagînd cîntecul patriotic și ostășesc, muzicile militare își îndeplinesc înalta datorie de a face din creațiile contemporane ale genului, în care vibrează tot mai profund sentimentele patriotismului fierbinte, un adevărat instrument de educație.

Manifestările de răsunet ale muzicilor militare din anii noștri, activitatea concertistică a Muzicii reprezentative a armatei, care prin abordarea repertoriului simfonic, a pus în lumină posibilitățile tehnico-interpretative ale aparatului sonor al fanfarei, dezvăluind noi fațete ale unor celebre pagini din literatura universală și românească, constituie evenimente artistice care au adus culori noi în peisajul vieții muzicale din patria noastră.

Un loc de mare prețuire este rezervat secțiunilor care înfățișează participarea conducătorilor de partid și de stat la concertele simfonice organizate de Inspectoratul general al muzicilor militare.

Activitățile din Scoala militară de muzică, unde se formează la elevi calități de buni interpreți ca instrumentiști și dirijori, dragostea de cultură și artă, pentru a deveni instructori și propagatori entuziaști ai muzicii de fanfară, ai cîntecului patriotic și ostășesc, militanți neobosiți în susținerea principiilor înalte ale artei puse în slujba idealurilor socialiste, sînt redate prin imagini grăitoare, sugestive.

Punctul muzeistic al muzicilor militare românești constituie un omagiu adus înaintașilor, un lăcaș de cultură și educație, de îndemn la noi eforturi pentru generațiile de azi ale muzicanților militari și ale generațiilor viitoare, pentru a fi la înălțimea epocii pe care o trăim, a marilor sarcini ce ne revin din documentele Congresului al X-lea al partidului, din programul P.C.R. — de educare comunistă a maselor, inițiat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, eminent conducător de partid și de stat.

IOAN G. BADEA

Tinerii compozitori şi creaţia de muzică corală şi muzică uşoară

În rîndurile ce urmează îmi propun să schiţez cîteva idei privitoare la locul şi ponderea tineretului în secţiile de muzică uşoară şi muzică corală ale Uniunii Compozitorilor. Totodată aş dori să observ în ce măsură există la tinerii compozitori simfonişti o deschidere către genurile cîntecului uşor sau de mase.

★

Muzica uşoară şi de dans este — prin definiţie — un gen tineresc. Firesc ar fi, aşa dar, ca în domeniul muzicii uşoare să activeze un mare număr de tineri compozitori. În realitate însă, lucrurile nu stau tocmai aşa. În secţia de muzică uşoară a Uniunii Compozitorilor există numai cinci compozitori tineri : Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, Robert Flavian, Andrei Proşteanu, Vasile Vasilache jr. În biroul acestei secţii, cel mai tînăr compozitor a împlinit totuşi 45 de ani...

În comparaţie cu secţia simfonică unde prezenţa tinerilor se face simţită atît în secţie cît şi în birou, secţia de muzică uşoară (ca dealtfel şi cea de muzică corală) rămîne deficitară sub raportul cadrelor tinere.

Ar fi greşit să se creadă că această lacună se datoreşte lipsei de grijă faţă de tineret sau unei aşa zise politici a „uşilor închise". Dimpotrivă. Problema prezenţei tinerilor compozitori în genurile de cea mai largă audienţă, a fost dezbătută la toate plenarele importante din ultimul timp atît în cadrul organizaţiei de bază cît şi în cadrul Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor. Secretariatul Uniunii Compozitorilor, Biroul secţiei de muzică uşoară a urmărit constant o politică de promovare a tinerilor de autentică valoare şi temeinică pregătire profesională. Să nu uităm că cei cinci tineri menţionaţi mai sus, au fost primiţi în Uniunea Compozitorilor în ultimii ani şi că biroul secţiei de muzică uşoară examinează cu interes lucrările unor tineri talentaţi ca Marius Teicu, Romeo Vanica, şi alţii.

Cu foarte puţine excepţii, tinerii compozitori care scriu muzică uşoară sînt membri ai Uniunii Compozitorilor.

Mă refer la compozitori, adică la cei ce posedă tehnica şi arta compoziţiei şi nu la cei ce cred sau li se spune că sînt „compozitori" din momentul în care fluieră o melodie . . . Meseria de compozitor se învaţă greu şi cere timp, iar practica acestei meserii cere şi ea cîţiva buni ani de rodare, de conturare a unui stil, a unei predilecţii pentru un gen sau altul . . . Deaceia tinerii compozitori (chiar şi de muzică uşoară) nu au îndeobşte 20 de ani ci mai degrabă 30. Deaceia o simfonie nu se scrie la vîrsta lui Mozart (excepţia geniului !) ci mai degrabă la vîrsta lui Brahms. Un compozitor de muzică uşoară (sau corală) în anul 1972 — trebuie să fie — cred — un compozitor *pe deplin format* care se dedică parţial sau total acestor genuri. In muzica uşoară pe plan mondial se pune astăzi problema profesionalismului, a luptei împotriva subproduselor diletante aruncate pe piaţă prin intermediul unor tineri interpreţi al căror nume este comercializat după o nouă metodă ; ei au devenit peste noapte „cantautori". Am vrea să credem că acest obicei nu se va împămînteni şi la noi. În acest sens îmi exprim speranţa că unii realizatori de la televiziunea noastră vor renunţa la ideia de a ne prezenta drept „compozitori" tineri interpreţi care nu au nimic comun cu creaţia muzicală. Oricum, însă tînărul fie şi talentat nu poate fi decretat „compozitor" atîta vreme cît *alţii* îi pun pe portativ melodiile, le armonizează, orchestrează şi... lansează cu surle şi trompete sau (mai nou !) cu tobe şi chitare !

Problema care se pune este, după părerea mea, aceea a pregătirii profesionale a tinerilor ce vor deveni compozitori de muzică uşoară şi această sarcină revine în primul rînd Conservatoarelor. Dintre tinerii care au absolvit în ultimii 20 de ani Conservatorul, la secţia „compoziţie" numai doi s-au dedicat muzicii uşoare. Această observaţie poate să nu fie riguros statistică, dar cred că nu mă înşel atunci cînd afirm că mulţi dintre absolvenţii secţiilor de compoziţie a Conservatoarelor noastre au o insuficientă înţelegere (şi pregătire) pentru genul muzicii uşoare şi al cîntecului în general.

Acest lucru nu ne poate lăsa indiferenţi dacă vrem să privim cu toată seriozitatea, în perspectivă, dezvoltarea muzicii uşoare româneşti, care de la Ion Vasilescu încoace şi-a făcut un titlu de cinste din *exigenţa profesională*, considerîndu-se parte integrantă a culturii noastre naţionale. Cine l-a urmărit pe Florin Bogardo în evoluţia sa nu a putut să nu observe filonul de cultură muzicală acumulat în Conservator. Este evident că talentul său a fost multiplu valorificat de studiile de compoziţie din Conservator, Bogardo ajungînd la o matură stăpînire a „meseriei", ce-i permite să fie modern şi accesibil, dar fără concesii, cultivînd o muzică de serioasă structură şi ţinută stilistică.

Dar cum spuneam, Bogardo a terminat Conservatorul acum cinci ani. După el, doar Robert Flavian. Sperăm că secțiile de compoziție ale Conservatoarelor ne vor mai face noi și plăcute surprize și nu o dată la cinci ani...

Este știut că arta de a făuri o melodie frumoasă nu s-a prea predat niciodată, sistematic, în Conservatoare. Poate nici nu este posibil a se organiza cursuri de „melodie" cu aceeași vigoare științifică cu care sînt organizate cursurile de armonie sau polifonie.

Dacă din totdeauna construcția și tipologia melodiei rămînea în urma altor discipline muzicale, astăzi, cînd alte mijloace de expresie tind să „detroneze" melodia, sau cel puțin să-și împartă puterea cu aceasta, situația poate deveni și mai critică pentru genurile „melodice" dacă nu există o preocupare conștientă și susținută pentru a forma încă din Conservator, la viitorii compozitori gustul pentru arta cîntecului de toate speciile : muzică ușoară, cîntec de mase, song, cîntecul popular, etc.

Nu ne gîndim a cere Conservatorului să formeze compozitori de muzică ușoară. Conservatorul trebuie să formeze „compozitori" „nespecializați" dar care alături de formele complexe să știe a mînui cu aceeași măiestrie și forma simplă — dar atît de dificilă ! — a cîntecului ; acele vestite 8 măsuri despre care Milhaud — martor și participant la tot ce a fost nou în arta secolului XX — mărturisea că l-a respectat cu sfințenie, amintindu-și în permanență sfatul profesorului Gédalge : „Faceți dar 8 măsuri care să poată fi cîntate fără acompaniament."

Să ne punem întrebarea : cum îi formăm pe cei tineri care urmează a deveni „maeștrii ai celor 8 măsuri", compozitori de muzică corală și ușoară, capabili să ducă mai departe tradiția lui Ioan Chirescu sau Ion Vasilescu ?

Desigur că nu numai catedrele de compoziție ale Conservatoarelor sînt chemate a forma viitorii compozitori de muzică ușoară. Avem multe exemple de valoroși compozitori absolvenți ai secției pedagogice tot așa cum se pot cita nume de profesioniști de prim ordin, autodidacți.

Întrebarea și apelul nostru față de catedrele de compoziție rămîne însă, cred, de stringentă actualitate.

Problemele relevate pînă acum privesc nu numai muzica ușoară ci și cea corală unde deasemenea cred că se pune problema unei „inițieri". Ambele genuri presupun în final aceiași pregătire, presupun cultivarea melodiei ca factor esențial, în forme concise, condensate.

Cu ocazia dezbaterii documentelor de partid din octombrie 1971 la Uniunea Compozitorilor, a fost criticată cu destulă tărie slaba prezență a tinerilor compozitori în frontul creației corale. S-a arătat atunci că în cîntecul de mase tot greul îl duce un grup de compozitori care dacă nu sînt vîrstnici, nu sînt în nici un caz tineri. Aș vrea să arăt că apelul făcut a început să dea bune roade : un număr de tineri compozitori care prin formația lor aparțin secției simfonice s-au îndreptat în ultimul timp cu interes către cîntecul patriotic și muzica corală. I-aș aminti aci pe Irina Odăgescu, Stefan Zorzor, Nicolae Coman, Paul Rogojină, Grigore Nica (premiat la recentul concurs al Radioteleviziunii), Gheorghe Stănescu de la Craiova, Dan Voiculescu de la Cluj.

Un frumos exemplu de constantă cultivare a muzicii corale și de mase o dau cei trei tineri compozitori ieșeni : Anton Zeman, Vasile Spătărelu și Sabin Pautza.

Peisajul nu este desigur fundamental schimbat în comparație cu anul trecut dar există semne îmbucurătoare indicînd o sensibilă creștere a rolului pe care îl au în dezvoltarea muzicii corale valoroasele noastre generații de tineri compozitori.

Imi exprim convingerea că evenimentele de profundă semnificație politică și patriotică ale acestui an, Conferința Națională a P.C.R. și Sărbătorirea unui pătrar de veac de la proclamarea Republicii — vor prilejui tinerilor noștri compozitori noi și viguroase afirmări pe tărîmul cîntecului patriotic.

Concursul și festivalul cîntecului ostășesc, concursul televizat „Cîntare Patriei", Concursul de la Mamaia și alte manifestări sînt menite să stimuleze creația noastră de cîntece în spiritul unei puternice înnoiri.

Întinerirea de care vorbeam n-aș vrea să fie înțeleasă numai strict biologic — calendaristic. —. În fond și noi cei ce am depășit pragurile tuturor tinereților ne simțim tot tineri atunci cînd scrim pentru cei ce construiesc, pentru cei ce învață, pentru cei a căror inimă bate în ritmul zilelor noastre.

LAURENȚIU PROFETA

Despre rolul criticii şi autocriticii în viaţa noastră muzicală

De la început ţin să subliniez că nu pledez — sub nici o formă — pentru o critică de dragul criticii. Doresc însă foarte mult să ajungem la o critică principială, cinstită, profesională, entuziastă, care să contribuie la mersul nostru ascendent.

Sînt unul dintre cei ce ascultă multă muzică (în concertele săptămînale ale formaţiilor noastre, la comisia de cameră şi simfonică a Uniunii, la radio, în înregistrări pe discuri etc.) şi nu o dată sînt în dezacord cu ceea ce se scrie în presa de specialitate, dar mai ales cu ceea ce *nu se scrie* dar se discută în cercurile de specialişti.

Aş dori să-mi pot expune punctul de vedere (şi probabil ca mine încă mulţi colegi) dar unde anume ?

Săptămînalele bucureştene acordă spaţiu limitat evenimentelor muzicale. Revista MUZICA apărînd o dată pe lună, nu poate face faţă tuturor problemelor curente.

Nu de puţine ori am propus înfiinţarea unui *săptămînal muzical*, care să cuprindă o tematică variată şi să abordeze multiplele aspecte ale vieţii muzicale româneşti şi internaţionale (informaţii, analize, cicluri de lecţii, tribună de discuţii pentru amatori şi profesionişti etc.).

Poate că ar trebui să propunem forurilor în drept editarea unui săptămînal specializat în probleme de critică unde să participăm şi noi.

În fond, noi compunem sau scriem cărţi, nu pentru plăcerea de a scrie, ci pentru milioanele de iubitori ai muzicii şi dorim ca ei să cunoască — pe lîngă creaţia propriu-zisă — şi problemele ce ne frămîntă, idealurile şi aspiraţiile noastre, tot aşa cum dorim să cunoaştem părerile, viaţa, străduinţele, eforturile lor pentru realizarea unui viitor fericit.

Acest schimb de păreri, de impresii, îl facem vizitînd diferite uzine, fabrici etc.

Cred însă că presa poate avea în această direcţie un rol mult mai activ decît îl are în prezent.

Dar despre învăţămîntul muzical ?

Cîte dezbateri fructuoase nu pot fi organizate pentru a găsi soluţii mai bune decît cele prezente în creşterea tinerilor muzicieni.

De ce nu discutăm despre modul defectuos al alcătuirii programelor analitice, despre lipsa de colaborare dintre liceele de specialitate şi conservatoare ?

Oare ar fi mult prea greu de găsit un drum comun pentru ca anul I de conservator să corespundă clasei a 13—a a liceului de muzică ? (bineînţeles, după un examen de verificare).

Dar îndrumarea artistică a liceelor n-ar trebui să constituie o preocupare pentru profesorii de specialitate din conservatoare ?

În organizaţia de partid din Uniunea compozitorilor s-a dezbătut în două şedinţe consecutive viitorul tinerilor compozitori şi muzicologi, pomenindu-se nu o dată deficienţele ce se fac simţite în conservatoare (s-au relevat şi multe lucruri bune).

Mă întreb de multe ori (şi probabil veţi face acelaşi lucru) cum de rectorii şi decanii, factori de răspundere din aceste instituţii superioare de învăţămînt muzical, au ajuns la concluzia că se poate termina cursul de compoziţie în patru ani, în loc de şase !

La sesizările catedrei de compoziţie a conservatorului din Bucureşti, s-a răspuns de către decanat că tinerii compozitori vor avea posibilitatea să-şi completeze cunoştinţele muzicale în cadrul cursurilor ($1^1/_2$) postuniversitare.

Din punct de vedere juridic şi etic apar unele obiecţii de fond :

a) cursurile postuniversitare au menirea de a da o calificare superioară după terminarea institutului.

b) Cei ce au terminat înainte conservatorul nu vor putea beneficia de aceste cursuri, întrucît ele se profilează pe necesitatea de completare a cunoştinţelor muzicale a tinerilor ce absolvă specialitatea compoziţie doar în patru ani.

c) Nu este just ca cei ce învaţă mai puţin să aibe două calificări — la patru ani diploma şi după un an şi jumătate certificatul de absolvire a cursurilor postuniversitare — faţă de cei ce au terminat conservatorul în şase ani.

Vorbim de multe ori — şi pe bună dreptate — de necesitatea realizării unei bogate informaţii, de o cunoaştere cît mai adecvată a realităţilor muzicale.

Am discutat această situaţie — nu o dată — cu mulţi colegi (vîrstnici şi tineri) şi toţi ne-am exprimat dorinţa de a fi introdusă în cadrul Conservatorului, o nouă specialitate muzicologică şi anume *Sociologia muzicală.*

Şi aici cred că Uniunea compozitorilor poate discuta atît cu factorii de răspundere din conservator cît şi ai institutului de sociologie pentru a găsi formele necesare realizării dezideratului amintit, bineînţeles dacă se consideră utilă această specializare.

Şi pentru a nu lăsa autocritica să aştepte prea mult, vreau să-mi exprim regretul că cenaclele noastre au pierdut mult în eficacitate.

Se fac prea puţine discuţii, prea puţin se confruntă părerile şi asta într-o perioadă cînd sarcinile noastre au crescut în amploare şi profunzime.

Noi, membrii Uniunii, sîntem primii vinovaţi că nu impulsionăm printr-o participare activă, dezbaterile din cenacle.

Sînt convins că putem crea — şi în această direcţie — cadrul necesar unor discuţii principiale şi foarte folositoare nouă, membrilor Uniunii.

DUMITRU BUGHICI

SIBIU

Mihai Moldovan — „Tulnice"

de Costin Cazaban

Frecventele apariții pe afiș, în trecuta stagiune mai ales, a numelui lui Mihai Moldovan ne-au convins nu numai de prolificitatea darului său muzical ci, prin posibilitatea unei aprecieri mai des verificate, s-a format imaginea unui compozitor de netă amprentă personală, de inventivitate și varietate unite cu verticalitatea consecvenței față de sine însuși.

Din zonă estetică comună cu surorile ei mai vîrstnice *Vitralii, Scoarțe, Texturi,* piesa *Tulnice* de care ne ocupăm de astă dată, se remarcă prin perfecta organizare temporală, prin justa determinare a proporțiilor în funcție de încărcătura materialului propriu. Claritatea stilului lui Mihai Moldovan, simplitatea fundamentală și eficientă, au dictat încoronarea piesei cu un premiu la concursul dedicat Semicentenarului Partidului Comunist Român, prilej cu care piesa a fost interpretată pentru prima oară și, de atunci, reluată de mai multe ori atît în țară cît și în străinătate.

Urmînd o linie de generalizare a structurilor folclorice concentrate la esență, lucrarea își justifică realizarea prin buna încadrare a elementelor ritmico-intonaționale și de estetică muzicală specifice într-un proces sonor durat după principiile ultimului deceniu al evoluției artei sunetelor. Această reunire nu este fortuită întrucît parte din cele mai noi sisteme de construcție și gîndire muzicală își găsesc acoperire și origine în arta populară milenară. În jocul aleatoriu al străvechilor instrumente populare ce dau titlul piesei, în dificultățile lor de acordaj ducînd la suprapuneri stranii pentru urechile deprinse cu un „clavecin bine temperat" găsim nu numai modelul sonor preexistent, dar și o bază estetică pentru alcătuirea componistică a lui Mihai Moldovan.

Lucrarea se constituie din trei discursuri sonore paralele și absolut independente. Cele trei fascicole au fiecare devenirea sa, pauzele și intervențiile sale, și nu se interinfluențează în nici un fel. Pe scenă coexistă de fapt trei lucrări, ce au o zonă estetică și de procedee comună, însă nu se relaționează evident. Actuala înfățișare a piesei este una din posibilitățile de asamblare ale celor trei depănări. Această situație muzicală lasă impresia unor debuturi și opriri surprinzătoare, tocmai datorită legităților particulare ce guvernează fiecare fascicol.

În mod întîmplător, cîte o evoluție devine fond celeilalte, din pricina nuanțelor și încărcăturilor de evenimente variate, ceea ce ne obligă să stabilim o relație între ele (chiar și prin simpla lor coexistență scenică și vedem aici, în lăsarea pe seama publicului a unei părți ce ține de metalimbaj din edificarea ultimă a piesei, o inițiativă binevenită, capabilă să stimuleze darul muzical al ascultătorului. (Cage este primul teoretician al acestui rol sporit al publicului, a cărui creativitate trebuie doar puțin impulsionată prin situații adecvate). Dintre cele trei discursuri simultane, două evoluează, poartă înscrisă pe ele curgerea timpului. Aceasta ar pulveriza aspectul întîmplător al intervențiilor și pauzelor, dacă cele două discursuri ar asculta de aceleași legi. Cum însă nu, se mărește astfel nota de surpriză inclusă în această alcătuire simfonică.

Cele trei structuri (le numim așa deși unele, neavînd un dualism intestin, o interacțiune a unor eventuale subdiviziuni, nu justifică această denumire) reprezintă tot atîtea grade diferite de încărcătură informațională, de complexitate și densitate a evenimentelor. Cu toate că în evoluția sa se întîmplă ca o diagramă sonoră să sară sau să se prăbușească la gradul informațional al alteia, aceasta nu diminuează tripla lor independență.

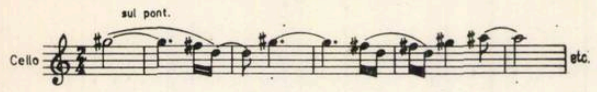
Se produce însă, în finalul lucrării, o mutație spectaculoasă, o majoră schimbare a unghiului de vedere, ce deplasează pe ascultător în raport cu opera. Ceea ce fusese global — vertical devine brusc orizontal (cu același rezultat sonor, dar cu altă morfologie) și revenirea sistemului inițial, în ultimele măsuri, determină amprenta temporală a întregii lucrări, din acest punct de vedere un *ABA*.

Compartimentele orchestrale folosite în majoritatea piesei sînt fiecare răspunzătoare de cîte una din structurile componente, și le vom cita în ordinea crescîndă a complexității : corzi, corni, flauți. Orchestrația, după cum se vede, este strict funcțională, fără obișnuitele roluri predestinate și dublaje.

Pentru moment, vom analiza diacronic ce se întîmplă pe fiecare din cele trei piste sonore, pînă în momentul mutației sistemului, spre final, urmînd să caracterizăm ulterior sincronismul piesei. După cum a reieșit din cele de mai sus, fiecare fascicol este alcătuit din intervenții mai lungi sau mai scurte, întretăiate de pauze, de extindere variată, ale întregii familii de instrumente.

Diagrama corzilor (celli și contrabași) reprezintă primul nivel de complexitate informațională. În cea dintîi intervenție a lor, cu care și

debutează piesa, o melodie rudimentară este expusă în registrul acut al violoncelului



peste fondul mișcărilor de glissandi a celorlalte instrumente. Mișcarea este cu greutate percepută pentru că lipsește un termen de comparație. Ar fi o melodie cu acompaniament, însă ambele elemente concură la stabilirea unei senzații globale. Duratele variate ale glissandelor și notelor ținute asigură policromia acestei prime pagini, alături de modificarea frecventă a modurilor de emisie sonoră. Alura spațializată, improvizatoric-baladescă trezește asociația cu sisteme structurale folclorice, iar jocul pe cîteva sunete al fiecărei partide amintește de tehnica tulnicelor.

Materialul sonor este dispus în acorduri de două secunde mari și una mică (acest din urmă element este situat în exteriorul suprapunerii diatonice de tonuri), ce se deplasează paralel la cvartă sau cvintă. Treptat secunda mică, devenită cromatică, este inclusă în suprapunerea diatonică.

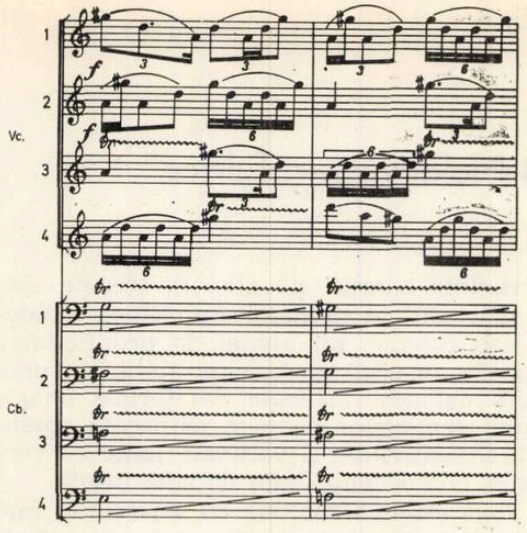
Intervenția a II-a este mai extinsă și marchează o involuție a complexității, întrucît lipsește embrionul tematic. Se mențin jocul de glissando și vibrato în cadrul acelorași deplasări de secunde paralele. Aceste alunecări sînt mai sincrone, totul capătă o mai mare precizie geometrică (unimorfism), nivelul informațional coboară. Asistăm la un joc de reveniri acordice, armonia îmbogățindu-se lent și treptat cu noi sunete. Delimitările de registre și de efecte, sînt tot mai nete, mai esențializat-schematice. (Această geometrizare cu planuri foarte distincte caracterizează în general ceea ce cunoaștem noi din muzica lui Mihai Moldovan).

În cadrul aceleiași intervenții discursul devine tot mai static, deplasările se fac între puncte tot mai fixe, viteza alunecării tot mai stabilă. Glissandele tind să se lungească, realitatea sonoră mișcătoare se coagulează treptat.

După o pauză de numai două măsuri, evoluția a III-a cuprinde un moment deplin înghețat, blocat în unisonul ținut de corzi, care se desface gradat într-un cluster de șapte sunete. Este nivelul minim de densitate a evenimentelor.

Evoluția a IV-a, repetare quasi identică a primeia, aduce, față de precedenta, un salt informațional și luminează altfel începutul, inițial conceput ca un punct de pornire de nivel scăzut, acum, același, ca grad superior de complexitate.

Urmînd aceeași linie de aglomerare după hiatus-ul intervenției III, intervenția V



face ca diagrama corzilor să sară la un nivel superior al densității sonore, nivel caracteristic în lucrare, partidei flautilor. Jocul suprapunerilor de melisme, derivate din prima ideie tematică are un aspect de canon. Fiecare știmă instrumentală practică un joc capricios pe cîteva sunete. Sub aceste arabescuri ale celli-lor, basii execută glissandi cu tril, de mai mare spațializare, avînd acum pentru prima oară, două grade distincte de mișcare, două viteze suprapuse. Sunetele folosite de melisme sînt *la — re — sol* diez iar basii alunecă paralel la distanțe de semiton.

Părăsim în acest moment corzile pentru a studia și evoluția celorlalte familii instrumentale, pînă la punctul de mutație structurală ce survine aici.

Discursul cornilor se înfiripează la un grad inițial de complexitate inferior debutului corzilor. Este de fapt gradul „zero" al informației. Patru corni practică o intervenție izoritmică deplasată la cîte o șaisprezecime, intonînd toți același sunet. Numărul participanților se extinde la opt și al sunetelor emise la patru (semitonal), sunetele dublate avînd atacuri diferite. Impulsurile sonore egal distanțate se păstrează. Drumul amplificării este refăcut în sens invers, revenindu-se la monocordia inițială. Nuanțele cresc spre mijlocul episodului, pentru a descreste apoi, curbă ce o descriu, de altfel, toate intervențiile diferitelor familii de instrumente.

În intervenția II se agravează heterofonia. Trei sunete sînt prezentate în opt ipostaze ritmice, de cei opt cornisti. Formulele de înșiruire a duratelor, pe linie orizontală, sînt obținute prin trei permutări diferite ale elementelor, reluate apoi consecvent. Singura linie evolutivă este cea a nuanțelor. *(p -f -p).*

De dimensiuni mai ample, intervenția III ascunde între limitele ei și o deplasare structurală. Patru corni suprapun melisme complicate, după cum am văzut și în intervenția V a cor-

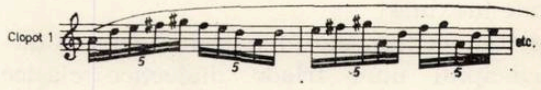
zilor. (Sunetele utilizate — *la, re, fa diez, sol diez,* de aceeași provenienţă modală sînt dispuse în salturi de quarte și sexte, inspirate din intonaţia tulnicului.) Scriitura este mult diversificată în sensul unei manifeste independenţe instrumentale. Înlănţuirea melismelor este întreruptă la cîte o voce de sunete lungi sau *staccate* urmate de pauze, întărind policromia momentului. Efectele circulă liber de la instrument la instrument într-o stereofonie monolitică. În evoluţiile independente și heteromorfe se simte o tendinţă de orizontalizare.

Încetul cu încetul notele lungi devin precumpănitoare, apoi exclusive. Cornii se găsesc și ei acum la nivelul informaţional prim, la care fuseseră și corzile în evoluţia III. Acordul de patru sunete se îmbogăţește cu încă pe atîtea, pentru ca apoi să revină cluster-ul de patru sunete dublate, cu atacuri de șaisprezecimi, din prima apariţie a cornilor. Remarcăm că și la corzi aici după un moment static revine începutul, ceea ce probează, în ciuda aparenţei de independenţă, o predestinare comună a feluritelor diagrame sonore.

Muzica flauţilor, de la bun început mai complexă, etalînd, odată cu primele sunete, un grad superior de densitate structurală, la care celelalte familii instrumentale nu ajung decît în anumite momente, este, prin compensaţie, perfect consecventă cu sine însuși, nu se deplasează în nici un sens pe scara nivelelor informaţionale. Din cauza acestei nonevoluţii intervenţiile lor păstrează în mod optim aparenţa de întîmplător, de surpriză. Jocurile ritmice sinuoase, cu variate efecte și moduri de atac, se zidesc pe un fundament modal hexatonal *(re, mi, fa diez, sol diez, la diez, do,* cu pienii *re diez, si).* Cea de a doua intervenţie, identică, se prelungește întrucîtva printr-un solo, consecvent stilistic, (factor de orizontalizare).

Recapitulînd cele întîmplate pînă acum, conchidem că evoluţiile corzilor sînt mai sesizabile în cadrul aceleiași intervenţii, iar ale cornilor, de la o intervenţie la alta. Expresivitatea sincronă a suprapunerilor rezultate este întîmplătoare, lăsîndu-ne pe noi să sintetizăm imaginea ultimă a muzicii.

Am ajuns cu descrierea desfășurării evenimentelor simfonice pînă la momentul unei, să-i zicem, code. După intervenţia a V-a a corzilor acţiunea muzicală se coagulează brusc, într-o evoluţie melismatică a Clopotelor I, auzite acum pentru prima oară. Această expunere orizontală este punctată de acordurile diferitelor grupe instrumentale, rezultat al comprimării mișcării precedente, fără rol de dimensionare a solo-ului percuţiei. Compartimentele orchestrale folosite iniţial se află aici antrenate într-o acţiune muzicală comună, mutînd vechea lor opoziţie în opoziţia colectivă cu familia clopotelor. Acestea din urmă intonează o structură motivică tipică, de cinci sunete (tetracord lidic cu salt de quartă inferioară, după același sistem ritmic ce a guvernat pînă acum).



Linia solistică se complică prin angrenarea și a altor surse sonore, într-o desfășurare contrapunctică (flauţi, corni, corzi). Structura intonaţională și ritmică este aceeași pentru toţi partenerii. Faptul că acum componenţii orchestrali participă la aceeași acţiune muzicală, ca și schimbarea modului de concepere, din vertical în orizontal, dă măsura vremii scurse, înscrie lucrarea într-o bine definită ordine temporală. Linia corzilor rămase protagoniste, se reînscrie într-o muzică identică cu prima lor intervenţie și această încheiere circulară aruncă o lumină nouă și ingenioasă asupra modificărilor structurale petrecute.

În planul macrostructural, piesa se desenează ca triple variaţiuni simultane și independente, a căror încheiere, contrastantă, ne duce paradoxal la momentul iniţial. Surprizele provocate de intervenţii și pauze a căror cauzalitate nu o sesizăm imediat aduce un sentiment plăcut de aventură stimulatoare.

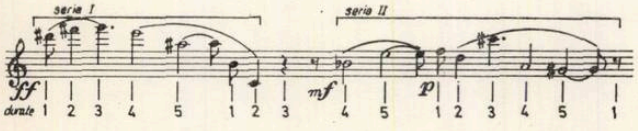
Liviu Glodeanu — „Melopee" şi „Simfonii"

de Corneliu Dan Georgescu

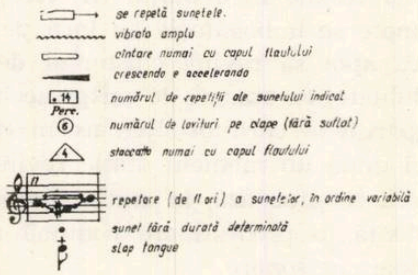
Lucrarea *Melopee*, scrisă în 1971, poate fi interpretată în una din următoarele variante : flaut însoţit de bandă magnetică ; trei flauţi ; trei flauţi + bandă magnetică ; alte grupe de trei instrumente identice, cum ar fi 3 clarinete, 3 viori, 3 viole, etc. (în acest ultim caz fiind necesară — conform indicaţiei compozitorului — readaptarea unor efecte). Remarcăm că, în cadrul grupelor de 3 instrumente, între partidele nr. 2 şi nr. 3, respectiv partida nr. 1, există un raport de subordonare, căruia îi sînt supuse şi eventualele înregistrări pe bandă adăugate execuţiei obişnuite. Dacă privim cele două scheme de aşezare a surselor sonore (fie ele instrument sau difuzor), vom observa că tind să creeze o suprafaţă relativ omogenă, fapt perceptibil la audiţie în special în momentele de densitate maximă.

Cele trei secţiuni ale *Melopeei* se succed după principiul unei triade dialectice clasice teză-antiteză-sinteză). Partea I-a, extrem de concisă, bazată pe o linie melodică de respiraţie lirică, expusă în cea mai mare parte de instrumentul solist, este urmată de o a II-a parte, constituită dintr-un număr de 14 variaţiuni, cu caracter dominant dinamic-coloristic, în care vocile suprapun acelaşi material muzical, distribuit diferit ; cea de-a treia parte reprezintă o sinteză a primelor două, în sensul cel mai propriu al termenului, ea alternînd unele fraze lirice din prima parte, cu cele mai caracteristice variaţiuni din cea de a doua parte. Macrostructura este astfel simplă, pe deplin echilibrată, unidirecţionată, lipsită de elemente necontrolabile, chiar la cel mai sumar contact, la acest nivel. Prin compensaţie, microstructura piesei tinde, cel puţin în unii parametri ai săi, să introducă alte aspecte. Acestea ar fi:

1) frazarea largă, expresivă, a primei părţi — expunerea repetată a celor 2 serii a cîte 7 sunete care stau la baza întregii lucrări, pe un schelet ritmic constant, repetat, format dintr-un şir de durate în raportul 1·2.3.4 5, elementul dinamic fiind deasemenea controlat (citäm şirul — *ff* — *mf* — *p* — *f* — *p* — *mf* — *pp*, a cărui inversare simetrică este evidentă) ;

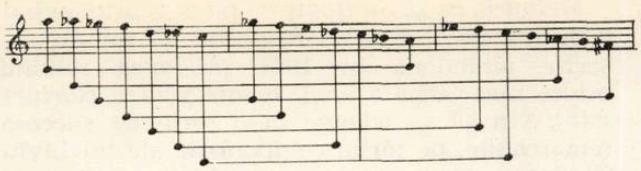


2) construirea integrală a părţii a 2-a pe combinarea principiului expunerii unui bogat catalog de soluţii timbrale diferite (prin juxtapunerea celor 14 variaţiuni cu o durată de 15 secunde fiecare) cu cel al prezentării, sub diferite aspecte, a unor evenimente muzicale de tip „aglomerat" (proces realizat prin repartizarea diferită din punct de vedere combinatoriu al aceluiaşi materal la cele 3 voci, scrise). O consultare a cîtorva moduri de atac sau procedee tehnice, dintre cele întrebuinţate în această parte este revelatoare.

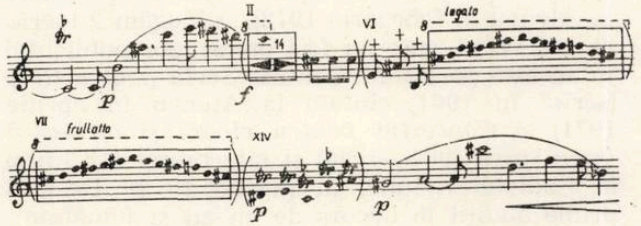


Remarcăm că intenţia compozitorului — precizată şi în scris, în partitură — este aceea de a se realiza o continuitate între aceste variaţiuni, prin abordarea următorului procedeu coloristic nu în simultaneitate, ci urmărind cu aproximaţie, deci cu unele întîrzieri admise, partida flautului 1 (care, dealtfel, nu are o partidă privilegiată prin materialul muzical propriuzis, faţă de celelalte două). Această secţiune este deci un colaj de procedee coloristice, statice, de „mecanisme" de complexităţi diferite (bazate pe un unic element, ca în variaţiunea 1, 7, 12 — repetarea continuă a unui şir de note, sau în variaţiunea 9, 10 — un vibrato amplu lung, sau în variaţiunea 13, 14 — tremolo sau triluri pe diferite sunete, sau pe două elemente, ca în variaţiunea 3 — alternarea unui sunet frulato cu unele celule melodice rapide, sau în variaţiunea 5 — alternarea de sunete izolate cu momente de repetări rapide a unui şir de sunete etc.).

3) Organizarea riguroasă din punct de vedere modal al întregului material melodic al piesei — fapt amintit mai sus — la care se adaugă, în partea II-a, o serie de zgomote, de sunete fără durată sau înălţime determinată. Mai complexă decît partea I-a (axată pe 2 serii de 7 sunete, avînd deci 2 sunete comune, netranspuse), cea de-a II-a parte introduce transpoziţia, variată a aceloraşi serii, pe baza principiului sunetelor de contact, în număr de 2, 3 sau 4.



Sinteza realizată de către cea de a III-a parte cuprinde toate aceste planuri, introducîndu-l şi pe acela, nou, al opoziţiei între elementul melodic propriuzis, expus la flautul 1 şi cel coloristic complex, expus la cele 3 voci notate în partitură (în această parte flautul 2 şi 3 cîntă numai ceea ce este notat între paranteze, urmînd ca suprapunerea neregulată a materialelor enunţate să nu mai rezulte din plasarea lor combinatorie diferită, ca în partea II-a, ci din decalajul firesc între 3 voci diferite, în care 2 o urmează, cu aproximaţie permisă, pe prima).



Trebuie să remarcăm — fără a anticipa concluziile — simplitatea aproape derutantă şi eficienţa extremă a tuturor parametrilor folosiţi.

Reliefăm deasemenea, ca particularităţi ale acestei piese :

1) Notaţia consecventă, relativ liberă din punct de vedere convenţional („fără măsură"), legată de un anume caracter rubato al muzicii ca şi de lipsa de rigoare în ceeace priveşte suprapunerile pe plan vertical.

2) Ca o compensaţie, severitatea organizării modale (prezintă chiar în ostinato-urile rapide la 3 voci din partea II-a), pe deplin perceptibilă în fiecare moment al piesei (transpoziţii diferite, cu număr variabil de „sunete de contact", succesiuni diverse ale sunetelor modului, etc.). Precizăm, ca una dintre particularităţile cele mai pregnante ale lucrării, caracterul „constitutiv" al fiecărui sunet, în contradicţie cu aparenţa sa uneori pur melismatică ; „Melopeea" este astfel permanent controlată.

3) Bogăţia mijloacelor timbral-coloristice care, fără a fi exagerată, atinge, cu economie şi cu perfectă stăpînire a momentului respectiv, şi moduri de emisie mai puţin uzuale.

4) Libertate în anumiţi parametri (în special elemente de ritm şi de sincronizare) în cadrul unei forme pe deplin definite, atît macro cît şi microstructural ; ca un rezultat, un sistem de notaţie, privit în general, complex, judicios ajustat în funcţie de aceste libertăţi.

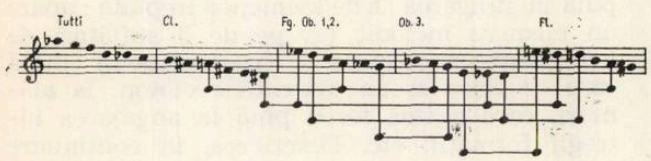
★

Piesa *Simfonii pentru 24 suflători*, scrisă deasemenea în 1971, este destinată unei formaţii cuprinzînd 3 flauţi, 2 oboi + corn englez, 2 clarineţi + clarinet bas, 2 fagoţi + contrafagot, 4 corni, 3 tromboni + 1 tubă. (am citat întreaga formaţie pentru a releva caracterul oarecum temerar al echilibrului. Între cei 12 suflători de lemn, alături de acelaşi număr de suflători de alamă). Înrudirea cu „Melopeea" descrisă mai sus, depăşind o apropiere stilistic firească între 2 lucrări scrise în acelaşi an, constă în preluarea şi dezvoltarea unor procedee identice în *Simfonii*.

Macrostructura acestor *Simfonii* (a căror titulatură nu implică nici o apropiere cu tiparele clasice ale formei sonată, fiind luată în accepţiunea sa mai generală, din perioada istorică mai îndepărtată în care se definea ca gen al muzicii instrumentale) constă în succesiunea, în fond, liberă, a unor secvenţe (bazate fiecare pe cîte un „mecanism" precis, care-i defineşte microstructura), între care însă, trecerea se face gradat, progresiv, urmărind principiul unei metamorfoze continue. Aceşti doi factori sînt esenţiali în definirea *Simfoniilor* şi reprezintă, în acelaşi timp, noi cuceriri în arsenalul componistic al lui Liviu Glodeanu : forma, în mare, este de fapt pluri-direcţională (la început, partitura ar fi putut fi exprimată sintetic, prin tr-un număr de secvenţe care s-ar putea cupla diferit, deoarece factorul obligat unidirecţional lipseşte) ; compozitorul a ales însă o posibilitate şi a lucrat apoi la nuanţarea culorilor între aceste secvenţe, construind astfel, în final, o formă originală, fluidă. În curgerea muzicii se pot detaşa un număr de 12 secţiuni — desigur, în măsura în care a delimita secţiuni într-o muzică, aşa cum am afirmat, bazată pe o metamorfoză continuă, nu este arbitrară. Astfel : la început se atacă un acord masiv, care se destramă treptat, „vibrează" pe un ritm rectoton, pînă la stingerea sa de asemenea treptată ; apare un element melodic (grupe de 3 suflători de lemn, într-un ostinato pe cîteva sunete) după care se trece la un alt ritm rectoton, la alămuri, care cîştigă teren pînă la angajarea întregii formaţii, etc. Descrierea, în continuare a formei, în acest fel, ar fi — ca întotdeauna cînd se încearcă „povestirea" muzicii propriuzise, un non-sens ; ceeace este mult mai interesant este a explica principiile care au stat la baza acestei muzici.

Remarcăm de la început — pentru definirea materialului de lucru, culorile complexe folosite de compozitor, în care rolul dominant îl joacă grupările de instrumente, în special din aceiaşi familie, în ostinato-uri diverse, în care diferite componente structural muzicale (tenuto-uri simple, vibrato larg, ritmuri rectotone în accellerando şi rallentando succesiv, ostinato-uri melodice legato sau staccato, cu ritm determinat sau nu, combinaţii mai complexe între sunete frulato şi celulele melodice rapide, întrerupte sau nu de pauze, totul realizat în registre, nuanţe dinamice şi densităţi foarte coloristice, permanent schimbătoare, mobile. Contrastele

și opozițiile de blocuri își au desigur rolul lor, interesant este însă modul în care compozitorul a reușit să creeze treceri gradate între elemente opuse, cum ar fi : „melodie" continuă — „melodie" întreruptă ; precizat — ritm nedeterminat ; blocuri compacte — pasaje aerate ; bloc în tenuto — polifonie omogenă timbral ; ritm pe sunet determinat — zgomot ritmic, prin folosirea mușțiucului instrumentelor de alamă ; ostinato melodic — vibrato lento etc. Nu vom reuși să enumerăm în nici un caz toate aceste metamorfoze ; vom remarca însă, rezumînd, că aceste pasaje se fac atît în interiorul unei structuri (de exemplu în cadrul structurii modale, la fel de riguros organizată ca și în *Melopee ;* trecerile de la un mod de 6 sunete la una din transpozițiile sale se pot face printr-un număr variabil de sunete comune de pasaj — așa cum se poate vedea în exemplul muzical următor care reprezintă, sintetizat, începutul piesei), sau în interiorul structurii timbral coloristice, cît și între structuri diferite (de ex. între un element melodic și altul ritmic sau, chiar între sunet muzical și zgomot). Ostinato-ul continuu — element prin excelență static — este astfel convertit într-un element dinamic, evolutiv, care conduce la un alt ostinato, pe un alt plan (de altfel, precizarea noțiunilor de ostinato ca element static și aceea de element evolutiv pare oarecum inutilă în această muzică în care opoziția între ele este practic, desființată). In cadrul maselor complexe coloristice (preferința pentru grupări de instrumente din aceeași familie face ca alternanța acestor culori să ofere un contrast mai mare, echilibrul între forța diferită a lemnelor și alămurilor fiind ingenios rezolvat), elementul melodic propriuzis apare



mai mult sau mai puțin clar vizibil, în funcție de densitatea structurii respective, el însuși avînd un rol coloristic, (cu toate acestea, repetăm, organizarea modală este permanent prezentă,fapt pe deplin perceptibil).

Unele aspecte sugerînd buciumele sau un ansamblu de fluierași, reliefîndu-se trecător în caleidoscopul de culori continuu schimbate, adăugate la momente la fel de pasagere cu o tentă burlescă, de un grotesc laconic, foarte original, o anumită robustețe firească, o „duritate bonomă" tipică, se pare, vin să adauge farmecul lor construcției severe, în care, găsirea unui intermediar între factorul controlat și cel întîmplător, aleatoric în sensul original al noțiunii, precum și sistemul de notație complex, liber, foarte atent adaptat, în general, gîndirii muzicale a piesei, rămîn cuceririle cele mai de seamă ale compozitorului în *Simfonii.*

Melopee, ca și *Simfonii* — piese scurte, avînd o durată de 7 minute, respectiv 10 minute — scrise amîndouă în 1971 (*Melopea* reluînd o idee mai veche a unei *Sonate pentru clarinet solo),* vin să se adauge la o serie de succese remarcabile, pe tărîm componistic ale lui Liviu Glodeanu, între care am considerat important de a releva cîteva planuri. Primul ar fi productivitatea sa constantă, fapt care îi asigură o prezență dintre cele mai active — dacă nu, poate cea mai activă — în viața muzicală de concert complexă românească. Citățm pentru exemplificare, lucrările sale cîntate în prima audiție în numai 2 ani — 1971 și 1972 (cel de al doilea nefiind încă încheiat) : *Cvartet de coarde* (înregistrare la Radioteleviziune, 1971), *Ricercari pentru orchestră* (cîntat la Cluj în aprilie 1971 și înregistrat la Radioteleviziune în toamna aceluiași an) *Melopee* (cîntată la Conservator, în iunie 1971) *Simfonii* pentru suflători (cîntate la Ateneu în februarie 1972). Adăugăm 2 lucrări mai vechi, care au fost prezentate publicului în această perioadă : Cantata *Soclu pentru timp* (scrisă în 1961, cîntată la Ateneu în aprilie 1971) și *Concertul pentru vioară și orchestră* (scris între 1964—1966) și interpretat la Cluj și la Radioteleviziune, în martie 1972). Deci, 6 prime audiții în decurs de un an și jumătate ! Este necesar a adăuga la acestea, prezența sa continuă în programele de radio, activitatea sa în domeniul muzicii de film sau de scenă, relativ frecventa interpretare a lucrărilor sale în străinătate (cum ar fi execuția piesei *Mișcare simfonică* la Bruxelles în 1966, la Moscova, Tallin, Riga în 1967), la Kassel în 1968, în Polonia în 1970, la Barcelona în 1971, a *Invențiunilor pentru cvintet de suflători* la Londra în 1969 și Bad Berneck (RFG) în 1969, a *Studiilor pentru orchestră* la Moscova și Leningrad în 1969, la Wroclaw în 1970, în Berlinul Occidental în 1970, etc.) ca și prezența constantă în planurile Editurii Muzicale (1964 : *Suita pentru cor de copii* retipărită la „Muzghiz" — Moscova în 1967 ; 1966 : *Mișcarea simfonică* — retipărită la Bärenreiter — Verlag, Basel, în 1969 ; 1967 : *Invențiuni pentru cvintet de suflători ;* 1969 : *Concertul pentru flaut și orchestră ;* 1970 : *Patru madrigale ;* 1971 : *Gloria* pentru cor de copii și percuție). Adăugăm că înregistrarea lucrărilor sale pe discuri Electrecord (*Concert pentru pian și orchestră* în 1964 și Cantata *Ulysse* în 1971) ca și Premiile Uniunii Compozitorilor, acordate în 1969 (pentru *Ulysse* și cele *Patru madrigale)* și în 1970 (pentru opera *Zamolxe)* adăugate la lista succeselor remarcabile enumerate mai sus, ne reliefează o personalitate remarcabilă a vieții noastre artistice, caracterizată printr-o consecvență calitativă ale cărei coordonate stilistice vom încerca să le descifrăm. Este vorba, fără îndoială, de unul din cele mai fericite cazuri de compozitor-

practician (prin definiție, opusul noțiunii de compozitor-teoretician, categorie atît de frecventă în ultimul timp — opoziție care, desigur, nu vizează aspectul pur calitativ al problemei) ; la Liviu Glodeanu, teoretizarea principiilor sale nu aduce elemente noi față de realizarea lor muzicală, ea o succede de altfel și nu o precede, ca în atîtea cazuri. Procedeele sale componistice sînt relativ puține, simple, descrierea lor nu are nimic spectaculos în sine ; realizarea lor artistică este însă de eficiență maximă, nici un gest muzical străin, neintegrat, necontrolat, nu-și face simțită prezența. Conceperea lucrărilor sale este de altfel legată întotdeauna direct de execuția lor : el scrie pentru o anumită formație care-i va interpreta lucrarea (acest fapt justifică, parțial — justificarea de fond fiind calitatea — situația privilegiată a lucrărilor sale, aceea de a fi în cea mai mare parte, cîntate, înregistrate, tipărite), muzica sa este întotdeauna ușor de cîntat, ea sună parcă de la sine, linia principală, ideile esențiale ale lucrărilor apar evidente chiar la o interpretare nefinisată (așa cum ne-am obișnuit să fie — din păcate — în general, interpretată muzica românească în concrete !). Abordarea celor mai diferite genuri sau formații muzicale relevă cu consecvență același înalt profesionalism care-și pune amprenta pe fiecare detaliu al lucrărilor compozitorului. Anumite aspecte care păreau a se accentua uneori — în fond, poate reversul noțiunii de profesionalism — cum ar fi : o oarecare repetare a unor idei, o aparentă plafonare, șablonizare a unor procedee, poate grabă, poate ușurință prea mare în scriitură — se reliefează nu numai ca depășite, dar ca ținînd de o înțelegere incompletă, incorectă, a noțiunii de compozitor pe deplin maturizat, care s-a definit, conturat în modul său propriu, particular, deci și-a cîștigat o anumită stabilitate firească, semn incontestabil al personalității. Citățm, ca elemente componente ale acestei personalități : echilibrul deplin (forma întotdeauna perfect stăpînită, arcuită sigur, cuprinzînd evenimente muzicale egal distribuite, fără „căderi", inconsecvențe, cu o atenție egală acordată macrostructurii ca și detaliului, în general direcționată în sens beethovenian, dar — în ultimul timp — deschizîndu-se spre noi orizonturi) ; sobrietatea, simplitatea, rigurozitatea stăpînirii parametrilor muzicali (o tendință spre „clasicism" prezentă chiar și în abordarea unor elemente de aleatorism), legate de o maturitate deplină, de o definire clară, fără echivocuri a ceea ce constituie, în ansamblu, „arsenalul componistic" propriu ; robustețea naturală, caracterul dinamic, adeseori „festiv" colorat, exuberant al muzicii (un anumit „balast" de proveniență poate îndepărtată expresionistă distonînd uneori, sau — poate — negăsindu-și încă forma cea mai proprie de existență, ca în cantatele mai vechi, scrise în Conservator), care nu exclude transparența, înclinarea către exprimarea unor sfere noționale cu totul opuse, mai dificil de definit în cuvinte (termeni ca „sentiment cosmic" sau „transcendental" ar sugera vag și poate, incorect, această potență creatoare a compozitorului, pe care o bănuim doar, într-un stadiu incipient ; apropierea de elementul folcloric, atît de fond (renunțăm să încercăm a trata aici o problemă atît de complexă) cît și prin anumite aspecte mai concrete, dintre care, alături de acele vagi referiri la buciume sau fluieraș, despre care am mai amintit (și care constituie, indiscutabil, unul din mijloacele de seducție ale pieselor analizate aici, *Melopeea* și *Simfoniile),* adăugăm factorul burlesc, grotesc, redus cantitativ dar caracteristic, humorul dur, țărănesc, nu atît incisiv cît bucolic, și în orice caz, mult mai fin decît pare la o primă vedere ; lirismul foarte subtil, economic de asemenea — poate, cu toate acestea, una dintre cele mai pure componente ale talentului său — plat, „alb", ne-romantic, meditativ, fluid.

Situîndu-se consecvent pe o linie Bartok — Strawinsky — Messiaen — Enescu (pe care am numi-o linia clasică folclorică a sec. XX), fără a refuza contacte exterioare (între care cel cu aspectul expresionist al muzicii unui Schoenberg, apoi cel cu muzica poloneză contemporană dovedindu-se importante, dar pasagere), compozitorul Liviu Glodeanu a găsit, după o activitate componistică rodnică, elementele unei cristalizări a personalității proprii de o valoare indiscutabilă, personalitate care promite în continuare marile realizări așteptate de muzica românească a secolului XX. —

Un sfert de veac de activitate al Ansamblului artistic „Doina" al armatei

De un sfert de veac, viața artistică a țării este de neconceput fără prezența întotdeauna sobră, dar de intensă expresivitate artistică, a Ansamblului Armatei. Conceput inițial în vederea deservirii culturale a tineretului aflat sub arme, dar și pentru valorificarea — în modalitățile sale specifice — a tezaurului artei populare, ansamblul și-a depășit foarte curînd menirea sa primară, devenind una din forțele artistice de căpetenie ale României Socialiste.

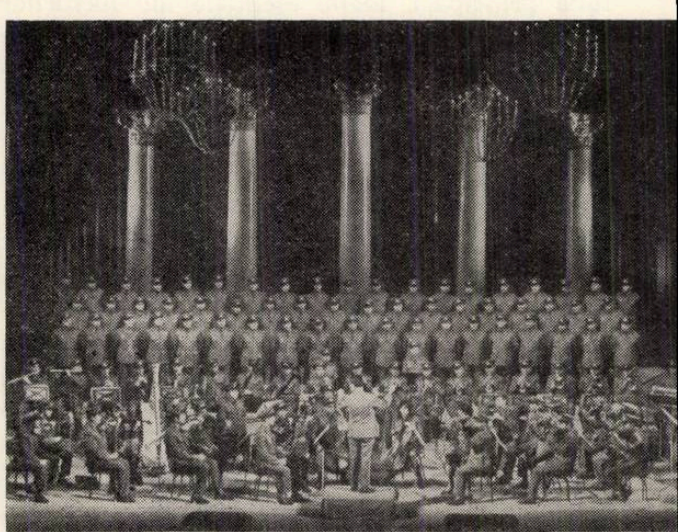
Valoarea excepțională a compartimentelor sale principale — corul bărbătesc, colectivul de dansuri și orchestra — a determinat abordarea unui repertoriu bogat și divers, la care compozitori, poeți, coregrafi au fost chemați să-și aducă prețioasa lor contribuție. O întreagă literatură muzicală, înglobînd o gamă largă de genuri — de la cîntec la cantată și oratoriu — a luat astfel ființă în acești ani, grație posibilităților cu totul remarcabile ale corului bărbătesc, și ne bucură constatarea că multe din aceste lucrări, scrise și realizate în cadrul Ansamblului Armatei, au devenit pagini de bază ale muzicii contemporane românești. Pe de altă parte, tablourile coregrafice, în care grija pentru autenticitatea sursei populare își dă mîna cu inventivitatea creatoare, continuă să încînte — prin bogata lor policromie — deopotrivă ochiul și urechea a mii și zeci de mii de spectatori, din toate colțurile țării, ca și dincolo de hotarele ei.

Condus cu pricepere și pasiune, acest veritabil laborator de creație și interpretare care este Ansamblul artistic „Doina" al Armatei, înscrie în peisajul muzical românesc o notă care îi este proprie, și în care nu trebuie văzut neapărat reflexul esenței sale militare. Dacă seriozitatea colectivului și de-a dreptul „legendara" sa rezistență la eforturi excepționale sînt într-adevăr atribute în primul rînd ostășești, nu trebuie să uităm că haina militară îmbracă, în acest caz, artiști autentici, de înalt profesionalism și deplină conștiință a responsabilității politice și sociale a artei lor. Dar forța de înrîurire a acestui unic organism artistic, forță căreia greu i se poate sustrage cineva, își află explicația și în tradiția valoroasă, acumulată an de an de-a lungul acestui sfert de veac de glorioasă ascensiune artistică. Calitatea de membru al Ansamblului Armatei înseamnă foarte mult, în condițiile în care fiecare succes al său este totodată și un succes al culturii noastre muzicale, la al cărei prestigiu contribuie într-un mod substanțial. Înalta apreciere pe care conducerea de partid și de stat a dat-o Ansamblului Armatei cu prilejul a nenumărate spectacole de gală, unanima prețuire a publicului larg — în fine, răsunătoarele succese repurtate pe numeroase meridiane ale lumii, reprezintă tot atîtea jaloane ale unei evoluții rectilinii, pe care o dorim continuîndu-se la cote cît mai înalte.

În pragul celui de al doilea pătrar de veac al existenței sale, Ansamblul artistic „Doina" al Armatei răspunde cu cinste „prezent!" la chemarea partidului de a milita fără preget pentru edificarea culturii noastre socialiste.

Felicitînd călduros conducerea superioară a Ministerului Forțelor Armate cu prilejul sărbătoririi Ansamblului „Doina", Consiliul Culturii și Educației Socialiste urează întregului colectiv și neobositilor săi animatori — în frunte cu tovarășul general-maior Stelian Dinu, artist al poporului — noi și importante realizări, pe măsura prestigiului binemeritat de care se bucură și a așteptărilor tot mai mari pe care le suscită.

NICOLAE CĂLINOIU
Directorul Direcției Muzicii din Consiliul Culturii și Educației Socialiste



Spectacolul festiv susținut pe scena Operei Române

Pe scena Operei Române din Capitală a avut loc spectacolul aniversar al Ansamblului artistic „Doina" al Armatei, intitulat *Mama cu șapte voinici*, cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de activitate.

Manifestarea s-a distins prin tematica vibrantă, generoasă a libretului ce poartă semnătura regretatului poet Nicolae Tăutu, prin desfășurarea dinamică, gradată culminativ, fără ostentație, datorată regiei și scenografiei lui Hero Lupescu și Ion Clapan, bine secondați de „trioul" regiei tehnice și de culise (Pavel Petrescu, Vasile Calomfirescu, Ermin Grosu). Au fost interpretate creații ale compozitorilor Sergiu Sarchi

zov, Dinu Stelian, Florin Comişel, Cornel Trăilescu, Nicolae Patrichi, Sergiu Eremia şi Ion Oprea, pe versurile poeţilor Ioan Meiţoiu, Tiberiu Utan, Valeriu Cîmpeanu, Mihail Cosma, Constantin Cîrjan, Anghel Cîrstea ; coregrafia spectacolului a aparţinut maeştrilor de balet Vladimir Bedea şi Gheorghe Baciu.

Spectacolul a fost conceput armonios, prin înlănţuirea succesivă a şase episoade *(Armata, Evocare istorică, Comuniştii, Eroica, Armata, pavăza ţării, Final)* redînd faptele de vitejie din timpul războiului antifascist, sau aspecte ale muncii constructive. Totul gravitează în jurul unui personaj central, am zice personaj-simbol, *Mama Vrîncioaia,* femeie cu chip străluminat de bunătate şi cu credinţa nestrămutată în rosturile vieţii, cu o deosebită forţă morală şi sublime virtuţi, ce ne apare ca un adevărat leitmotiv — simbol al Patriei străbune. Asemenea unui panoramic cinematografic (subliniem aportul maeştrilor de sunet Ştefan Dumitru şi Ion Mirea, ca şi cel al maeştrilor de lumini Ion Ciocîrlă şi Constantin Petroveanu), spectacolul deapănă unul după altul poeme muzical-coregrafice, minuţios şi echilibrat structurate, punctate de versuri recitate cu multă căldură de actorii-prezentatori Traian Stănescu şi Olga Bucătaru.

O contribuţie meritorie la realizarea acestei premiere jubiliare, au adus-o soliştii vocali Veronica, Ionescu, Maria Diaconescu, Pompei Hărăşteanu, Marcel Angelescu, posesori a unor voci de calitate, soliştii dansatori Mariana Ştefănescu, Mariana Zlătoianu, George Dumitru, Dorel Ciocănaru, Petre Gavril, Mihai Panait şi întregul corp de balet ce dispune de o bună tehnică, expresivă şi plastică în redarea complexei şi variatei partituri coregrafice.

Subliniem evoluţia plină de avînt şi dăruire a corului şi a orchestrei, ambele compartimente de bază ale Ansamblului, şlefuite cu migală şi competenţă, în decursul celor două decenii şi jumătate, de către talentatul şef de orchestră şi compozitor Dinu Stelian (care a asigurat şi conducerea muzicală a spectacolului aniversar). Am desprins pe parcursul interpretării atît la cor cît şi la orchestră, finisarea atentă şi expresivă a detaliilor, grija pentru respectarea concepţiei monumentale a partiturilor. Corului i-au fost atribuite şi roluri de comentator al acţiunii, evoluînd în mişcare, dovedind omogenitate şi o perfectă disciplină de ansamblu. Aproape permanent în scenă a participat direct la redarea atmosferei scenelor de masă.

Ansamblul artistic „Doina" a înfăţişat în spectacolele sale, prin mijlocirea cîntecului şi dansului, trecutul de luptă al poporului, tezaurul folclorului românesc, un bogat repertoriu de cîntece patriotice şi ostăşeşti cu o linie melodică cantabilă, vibrantă, cu un bogat conţinut educativ. În aproape toate programele prezentate ostaşilor sau marelui public am desprins ideea generoasă a dragostei faţă de patrie, popor şi partid.

CONSTANTIN RĂZVAN

INTERVIU

Şafran şi Enescu

DANIIL ŞAFRAN, n. 1923 Leningrad, studii de violoncel începute cu tatăl său (el însuşi violoncelist), continuate apoi cu profesorul A. I. Strimer la şcoala medie de muzică, la cursurile preconservatoriale şi la Conservatorul din Leningrad. Debut în public la 10 ani într-un concert al Filarmonicii leningrădene cu Variaţiunile pe o temă rococo *de Ceaikovski. Participînd la 14 ani „hors concours" (din cauza vîrstei) la Concursul unional de interpretare, cucereşte totuşi premiul I. Primul turneu în străinătate : 1946 la Bucureşti. Laureat în 1949 şi 1950 cu premiul I („ex aequo" cu Mstislav Rostropovici) la concursurile internaţionale de la Budapesta şi Praga, este apoi distins cu Pre-*

miul de Stat al U.R.S.S. (1953), titlul de „artist emerit al R.S.F.S.R." (1955) și de „artist al poporului al R.S.F.S.R." (1972). Este membru de onoare al Academiei artistice internaționale de la Roma (1959). Turnee în toate țările europene, în S.U.A., Canada, Australia, America latină, Japonia, participări la festivaluri internaționale de la Praga, Budapesta, Florența, etc. membru în numeroase jurii internaționale de concursuri.

Primul contact al lui Daniil Șafran cu România a avut loc în februarie 1946, cînd a apărut ca solist într-un concert al Filarmonicii din București dirijat de Matei Socor (VARIAȚIUNILE PE O TEMĂ ROCOCO *de Ceaikovski și* CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL *de Saint-Saëns), susținînd apoi un recital cu colaborarea la pian a lui George Enescu. Contactul creator avut atunci cu marele nostru muzician va constitui de aceea unica temă a convorbirii purtate cu Daniil Șafran la București, în mai 1972, cu prilejul noului său turneu de concerte în țara noastră.*

— Există multe lucruri, petrecute în cursul concertelor susținute timp de aproape trei decenii pe atîtea meleaguri ale lumii, care s-au șters din amintirea mea. Nu voi uita însă niciodată turneul din februarie 1946 în România, desigur pentru că era prima deplasare dincolo de hotarele patriei mele, dar mai ales pentru că mi-a oferit ocazia de a-l cunoaște îndeaproape pe George Enescu, a cărui personalitate covîrșitoare mi-a produs o impresie într-adevăr de neuitat.

— *Ce amintiri v-a lăsat primul contact cu publicul românesc ?*

— Eram atunci, în mod firesc, foarte emoționat : cîntam pentru prima oară în fața unui public din străinătate și simțeam că asupra umerilor mei apasă o grea responsabilitate. În seara aceea s-a produs în mine un fenomen nou, probabil tocmai sub imperiul stării mele de emotivitate : am avut brusc sentimentul unei depline libertăți creatoare, a unei detașări de orice constrîngere externă, ceva în spiritul recomandării lui Stanislavski ca fiecare artist să-și găsească cheia pentru a crea liber, netulburat. Această „cheie" mi s-a relevat atunci la București, în timp ce cîntam *Concertul* de Saint-Saëns la sala „Patria". Concentrarea extremă m-a făcut să închid ochii, pentru a căuta resursele actului de interpretare artistică numai în interiorul meu. Acest fenomen nu m-a mai părăsit apoi în toată cariera mea ulterioară. Iată de ce nu voi uita niciodată Bucureștiul, pentru că de aci a pornit primul impuls în această direcție.

— *Vă amintiți în ce mod s-a desfășurat colaborarea dvs. cu Enescu ?*

— În absolut toate detaliile, deși au trecut de atunci 26 de ani. După concertul simfonic de la sala „Patria", a fost prevăzut un recital cu colaborarea lui George Enescu la pian. Primul contact cu maestrul român urma să fie prilejuit de o primă repetiție. Mi s-a comunicat să aștept la hotel, deoarece Enescu va veni să mă ia cu mașina. La ora fixată, în fața hotelului s-a oprit un automobil de model foarte vechi, din care a descins veneratul compozitor și interpret. Eram extraordinar de intimidat, totuși nu m-am putut împiedica să aduc vorba despre vehicolul în care ne aflam. Îmi amintesc că Enescu mi-a spus atunci că adoră această mașină veche, de care nu intenționează să se despartă. Pe drum, a fredonat tema primei părți din *Sonata în La major* de Beethoven și m-a întrebat dacă tempoul îmi convine. Era, evident, tempoul cel mai firesc. Repetiția a avut loc la locuința maestrului. Am parcurs o singură dată *Sonata* de Beethoven și apoi — tot numai o dată — cele *Șapte variațiuni* de Beethoven pe o temă de Mozart din *Flautul fermecat*. Impresia pe care mi-a produs-o Enescu la pian a fost izbitoare : era de o muzicalitate uluitoare și avea un respect fără margini față de cîntul în ansamblu. La sfîrșit mi-a propus să revin a doua zi pentru o nouă repetiție, care urma să se desfășoare în prezența unui grup de prieteni. Mă pregăteam tocmai de plecare, cînd Enescu m-a întrebat dacă nu cumva am la mine alte note muzicale. I-am răspuns că posed *Sonata pentru violoncel* de Șostakovici. „N-o cunosc — mi-a spus Enescu — să încercăm s-o parcurgem împreună". Ceea ce a urmat atunci, a fost de necrezut : aflîndu-se pentru prima oară în fața unui text muzical, a pătruns esența lucrării dintr-o privire. Nu-mi amintesc să fi cîntat vreodată cineva *Largo*-ul sonatei cu o asemenea sinceritate și o asemenea forță expresivă. În cele din urmă mi-am strîns violoncelul și mi-am luat rămas bun. Dar Enescu se „încălzise" și dorea în mod evident să mai cînte la pian. Spre surprinderea mea, a atacat *Concertul pentru violoncel* de Saint-Saëns, făcîndu-mi totodată semn cu ochiul. Firește, n-am rezistat invita-

ției, am despachetat violoncelul și am parcurs împreună concertul. A fost într-adevăr extraordinar! Însuflețit de pilda lui Enescu, m-am oferit să cînt cîteva pagini de violoncel solo, de Bach, întrebîndu-l pe maestru ce părere are despre tempoul adoptat. „Tempoul nu e un lucru foarte important — mi-a răspuns — se poate cînta mai rar sau mai repede, totul este ca interpretarea să fie plină de viață, de pasiune creatoare, să aibă forță de convingere". Această părere, ascultată de la Enescu într-o perioadă în care eram foarte tînăr, n-am uitat-o toată viața. Nu există pentru mine astăzi un alt adevăr decît acesta, simplu și înțelept: nici un fel de limite dogmatice în interpretare, numai sinceritate și ardere creatoare.

A doua repetiție a avut loc într-adevăr în ziua următoare, tot acasă la Enescu. Au participat vreo 20—30 de prieteni, dintre care i-am cunoscut pe George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Andrei Tudor. A urmat apoi recitalul.

— *Vă mai amintiți cum s-a desfășurat?*

— Sincer vorbind, am fost atît de concentrat, de preocupat, de ridicat pe culmile artei, încît nu-mi amintesc nici un detaliu. Știu doar că a fost un recital foarte reușit și că succesul de public a fost enorm, o parte din asistență trebuind să fie așezată chiar pe podium, din lipsa unor locuri suficiente în sală.

— *V-ați mai întîlnit cu Enescu și după recitalul de la București?*

— Da, la Moscova, cu prilejul turneului său de concerte, care a constituit un eveniment răsunător al stagiunii. Enescu mi-a propus atunci să dăm un nou recital în fața publicului moscovit, dar din păcate proiectul nu a putut fi realizat, deoarece eram suferind.

— *Ce impresie v-a făcut Enescu violonistul?*

— Posed discurile lui cu sonate și partite pentru vioară solo, care au constituit pentru mine o mare descoperire. Am fost impresionat de maniera lui de a cînta, fără nici o constrîngere, cu o deplină naturalețe expresivă. Enescu aparține acelei pleiade de mari artiști care — ca și un Casals de pildă — au format cultura interpretativă contemporană.

— *Cu ce sentimente reveniți în patria lui Enescu?*

— Pentru mine, România este indisolubil legată de numele lui Enescu. Deși am fost între timp de mai multe ori la București, am avut abia anul trecut prilejul să vizitez Muzeul „George Enescu". Pășind în locurile unde am fost cu 25 de ani în urmă, am trăit tot timpul senzația că dintr-o clipă în alta trebuie să apară Enescu. Era emoționant și trist totodată. Cît de repede au trecut acești ani! Într-adevăr, experiența întîlnirii cu Enescu și a colaborării cu acest genial artist a fost hotărîtoare în evoluția carierei mele. De aceea nu-l voi uita niciodată și îi voi fi totdeauna recunoscător.

EDGAR ELIAN

Încheierea ciclului integral al simfoniilor de Enescu

Cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la nașterea lui George Enescu — în august 1971 — Filarmonica bucureșteană a luat inițiativa de a omagia evenimentul prin inaugurarea unei prezentări integrale a simfoniilor maestrului. După ce, pe parcursul stagiunii 1971/1972, au fost executate *Simfoniile I* și *a II-a*, ciclul s-a încheiat cu concertul susținut în primele zile ale lui iunie 1972 sub bagheta lui Mihai Brediceanu, programînd *Simfonia III-a*, alături de ultimul opus enescian, *Simfonia de cameră*.

Nu încape îndoială că *Simfonia de cameră*, scrisă în 1954 — cu un an înaintea morții compozitorului — pentru numai 12 instrumentiști, cu toții soliști, ridică grele probleme în fața interpreților, dar mai ales a dirijorului, care trebuie să modeleze discursul muzical, dîndu-i, așa cum o cere titlul lucrării, un caracter totodată simfonic și cameral. Sarcina omogenizării formației este cu atît mai dificilă, cu cît cei 12 instrumentiști dețin 12 instrumente diferite, reprezentînd (cu excepția percuției) toate compartimentele orchestrei simfonice: corzi, lemne, alămuri (fără trombon și tubă), cărora li se alătură pianul. Iată decе apare de înțeles că în condițiile numărului uzual de repetiții dintre două concerte săptămînale, în cursul cărora trebuie pregătit un întreg program de concert, se poate cu greu obține o execuție pe deplin satisfăcătoare a *Simfoniei de cameră*. Aceasta cu atît mai mult, cu cît există — ca termen de comparație — neuitata interpretare dată, cu ani în urmă, sub conducerea lui Constantin Silvestri, de către un mănunchi de instrumentiști reunind asemenea vîrfuri solistice ca Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Ștefan Gheorghiu, Ion Bădănoiu, Nicolae Alexandru și alții (interpretare imortalizată și prin disc).

În aceste împrejurări, nu este de mirare că, la concertul de care ne ocupăm, *Simfonia de cameră* a satisfăcut doar parțial exigențele, deși doi dintre interpreții actuali (oboistul Ion Danie și violistul George Popovici) au făcut parte și din distribuția de odinioară, iar alții (ca de pildă clarinetistul Aurelian Octav Popa, violonistul George Hamza și trompetistul Edmund Buschinger în prelunga lamentație din Adagio au adus contribuții solistice remarcabile. Dar în *Simfonia de cameră* toate aceste aporturi individuale trebuie contopite într-un unic șuvoi muzical evocînd starea sufletească a compozitorului în epoca de apus a vieții sale, cînd tensiunea dramatică generată de sentimentul apropierii sfîrșitu-

lui inevitabil se îmbina cu liniștea interioară atît de caracteristică universului temperamental enescian.

Mult mai aproape de nivelul cerințelor s-a situat execuția *Simfoniei a III-a*, căreia Mihai Brediceanu a reușit să-i releve întreaga bogăție de idei și de imagini, de la meditația asupra condiției umane, urmată de apriga încleștare dintre două forțe potrivnice din partea I, trecînd prin atmosfera neliniștitoare, cînd misterioasă, cînd grotescă din *Scherzo*, pînă la concluzia luminoasă, profund stenică, din *Final*. Am apreciat cu deosebire caracterul monumental imprimat ultimei părți a Simfoniei, cînd sonoritățile orchestrei se împletesc cu cele ale corului și ale orgii, potențînd viziunea umanistă a compozitorului asupra lumii, pentru a se stinge într-o ambianță de puritate și seninătate.

Între cele două simfonii enesciene programul a inclus ciclul ultimelor *patru lieduri pentru soprană și orchestră* de Richard Strauss, compuse în 1948, anul premergător stingerii din viață a compozitorului. Sînt, cu toate, pagini de o esență lirică izvorîtă din baza lor literară — versurile romanticului Eichendorff pentru liedul *În amurg*, ale contemporanului Hermann Hesse pentru celelalte trei, *Primăvară, La culcare, Septembrie* — și transpusă în sunete cu măiestria de orchestrator caracteristică bătrînului maestru. Interpretarea acestor piese ne-a prilejuit cunoașterea unei excelente cîntărețe americane, soprana Helen Boatwright, specializată în domeniul liedului, al cantatei și al oratoriului.

Succesul obținut în liedurile lui Richard Strauss se justifică pe deplin prin calități vocale de prim ordin: un glas cultivat, cu un registru acut amplu și nobil, o expresie încărcată de forță emoțională, o frazare firească, cursivă, o intonație fără cusur. Acompaniator încercat, Mihai Brediceanu a găsit calea unei colaborări fructuoase cu solista, asigurînd integrarea vocii în ansamblul țesăturii simfonice, dar menajîndu-i totodată și pasajele de „prim plan". A fost unul din momentele de remarcabilă realizare artistică ale serii.

E. E.

„Balada celui fără nume" de Sergiu Sarchizov, pe versuri de Nicolae Tăutu

Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu, a prezentat în primă audiție cantata intitulată *Balada celui fără nume* pentru mezzo-soprană, cor de copii, cor bărbătesc și orchestră.

Lucrarea, dedicată semicentenarului P.C.R. rezultat al colaborării compozitorului cu poetul Nicolae Tăutu, este inspirată din lupta și jertfa comuniștilor, desfășurată cu abnegație pentru binele și fericirea întregului nostru popor.

Cantata compozitorului Sergiu Sarchizov abordează o tematică generoasă ce se desfășoară epic și contrastant. Remarcăm o tehnică vocal-orchestrală adecvată, mînuită cu măiestrie în cadrul travaliului, ingenioasa alăturare a celor două coruri de copii și bărbătesc, (corul Palatului pionierilor dirijat de Constantin Georgescu și Corul Ansamblului artistic „Doina" al Armatei dirijat de Gheorghe Popescu), a căror impecabilă evoluție a sugerat cu pregnanță permanentul „dialog între generații", între bunicii coborîți parcă din legendă și nepoții care trăiesc azi, datorită jertfei acestora, bucurîndu-se din plin de avîntul, încrederea și statornicia epocii noastre. Partitura solistică a beneficiat de interpretarea desăvîrșită a mezzo-sopranei Martha Kessler, una dintre vocile contemporane românești de primă mărime, care a redat în chip magistral figura *mamei* (personaj ce întruchipează totodată, simbolic imaginea patriei), intercalată structural, deosebit de armonios în țesătura vocală a celor două coruri.

Balada celui fără nume, ne-a apărut ca o lucrare densă, echilibrată, străbătută de părți lirice sau patetice, autorii ei reușind să zugrăvească, asemenea baladelor noastre populare, figura eroului anonim, văzut dintr-un unghi de vedere personal, în dimensiuni elevate. Versuri ca acestea: *A-nflorit partidul țara! Și, în luncă primăvara / A prins floare lîngă floare, / Spinii toți să îi doboare ../ Naltă-i iarba, da-i prea mică / Pentru patria voinică". /*, și-au găsit o impresionantă exprimare vocal-orchestrală.

Lucrarea se integrează armonios în rîndul celorlalte reușite ale compozitorului și îmbogățește cu încă un opus repertoriul vocal-simfonic românesc.

În cadrul aceluiași program am mai ascultat: *Simfonia a V-a „Di tre re"* de Arthur Honegger — lucrare ce încheie ciclul „integralei" simfoniilor acestui mare compozitor francez, piesa *Tzigane* de Maurice Ravel — pagină de mare virtuozitate și strălucire solistică, interpretată cu multă vervă și autenticitate de tînăra violonistă Gabriela Ijac și poemul simfonic *Don Juan* de Richard Strauss, toate beneficiind de tălmăcirea plină de dăruire a eminentului colectiv artistic al Filarmonicii bucureștene, condusă de apreciatul șef de orchestră Mircea Cristescu.

C. RĂZVAN

„Piscuri" de Irina Odăgescu-Țuțuianu

Noua compoziție a Irinei Odăgescu-Tuțuianu prezentată de dirijorul Emanoil Elenescu la Radioteleviziune, este un scherzo simfonic. Vom arăta dintru început că autoarea se situează cu această lucrare pe o treaptă mai sus în ceea ce privește ideile muzicale mai bine profilate și orchestrația mai puțin încărcată și totodată frumos colorată și cu rezonanțe de muzică românească.

Alcătuit din trei secțiuni, cu caracter mai mult sau mai puțin contrastant, *Scherzo* debutează cu un

Allegro energico. După două scurte *crescendo*-uri la percuție, orga și trombonii creează un gen de terase sonore cu o ritmică variată (5/8, 7/8, 6/8, 4/8) conferind mișcării o anumită originalitate. I-am spune o ritmică „șchioapă". În secțiunea mediană *Meno mosso* instrumentele de suflat și coardele se suprapun unui fundal sonor creat de orgă. Muzica are un caracter aleatoric. Intrările succesive ale instrumentelor divizate, creează acea impresie de terase sonore iar intervenția alămurilor în forte duce la unele expresive culminații. Ele au un fond afectiv tensional pe care compozitoarea l-a avut probabil în vedere cînd a dat scherzo-ului titlul de *Piscuri.* Despre ultima secțiune s-ar putea crede că e o repriză a primei. Dar nu. Este o falsă repriză, întrucît aici revin doar unele capete de teme, unele fragmente, din prima secțiune îndeosebi la corni. Această revenire a unor fragmente tematice precum și a acelei ritmice „șchioape" de esență populară, din partea I-a, conferă lucrării și un anumit ciclism. Și aici diversele voci sînt repartizate între instrumentele unei aceleiași partide ; alămurile și lemnele au roluri solistice. Dodecafonismul este integral iar compozitoarea creează o interesantă eterofonie. Plin de savoare a apărut solo de tubă care intră în contrapunct cu instrumentele de percuție. Scriitura este, în genere destul de colorată prin folosirea și a unei bogate garnituri percutante. Finalul este un crescendo viguros, în *fortissimo,* cu caracter dramatic. Lucrarea care atestă un incontestabil progres al autoarei, suscită interes, se ascultă cu plăcere.

În rest, violonista Dina Schneidermann a încheiat, prin prezentarea *Concertelor no. 6 în Mi bemol major* și *no. 7 în Re major,* ciclul integral mozartian propus. Am apreciat la modul pozitiv munca artistică a solistei, consecvența cu care și-a asimilat cît s-a putut de bine exigentele concerte mozartiene. Desigur, nu este un lucru prea ușor să ai sub mînă, în condiții satisfăcătoare, nu mai puțin de șapte asemenea lucrări mozartiene. Dina Schneidermann a dat dovadă de un voluntarism de bună calitate, de o aplicativitate lăudabilă și realizările sale se cuvin elogiate. Este adevărat, uneori, tonul său în acut a devenit mai firav, alteori au intervenit și mici asprimi. Dar violonista frazează cu eleganță, stilul său are ținută și această integrală mozartiană în care ne-a prezentat o viziune de ansamblu a concertelor de vioară ale marelui compozitor, se înscrie cu o frumoasă notă în programele stagiunii noastre.

Dirijorul Elenescu continuă neabătut activitatea sa lăudabilă de promovare a creației compozitorilor noștri. Repetițiile sale sînt meticuloase, merg în adîncime, determinînd și în masa muzicienilor interes către cele mai bune realizări. Ca acompaniator al solistei, a fost un exemplu de atenție, precizie, menajament.

I. V. — PANDELESCU

Recital de sonate în primă audiție

Asistăm deja de mai mulți ani la afirmarea treptată a unui talent autentic care și-a impus realizările în special prin seriozitatea atitudinii sale în exercitarea actului interpretativ dar și prin orientarea multilaterală sănătoasă a formației sale. Căci violoncelistul Cătălin Ilea dispune, indiscutabil, de un gust sigur, de o reală distincție în tot ceeace întreprinde ; maturitatea gîndirii sale muzicale se recomandă chiar de la început din parcurgerea titlurilor înscrise în programul de recital, o seară de muzică de cameră cuprinzînd patru sonate în prima audiție dintre care trei aparținînd școlii componistice românești contemporane.

A prezenta în programul aceluiaș concert lucrări de Paul Constantinescu, Wilhelm Berger și Tiberiu Olah constituie dovada certă a unei răspunderi a interpretului — răspundere exercitată cu seriozitate și cuviință — față de creația românească.

Reamintind momentele unei vechi culturi cu un nostalgic răsunet în contemporaneitate, Sonata bizantină de Paul Constantinescu respiră un neoclasicism ce tinde să echilibreze rostirea sobră cu expresivitate densă, emoționant de umană a ethosului bizantin, iar aceasta la nivelul unei generalizări de excepție, depășind net regionalismul aparent al surselor. Aceeași atitudine neoclasică — de provenință însă diferită, definitoriu europeană — am recunoscut-o și în *Sonata în două părți pentru violoncel și pian* de Wilhelm Berger. Există în această muzică de reală distincție, un fior romantic etern uman ce se exprimă decent, metodic, cu o discreție susținută de o construcție muzicală riguroasă. Lucrare recentă a compozitorului Tiberiu Olah, *Sonata pentru violoncel solo* se recomandă indiscutabil reaudierii, și aceasta în special prin interesul suscitat de desfășurarea evenimentelor muzicale, este o muzică în care fervoarea trăirii plenare, se exprimă direct, fără convenințe pentru așa numita scriitură tipic violoncelistică.

Și trebuie apreciat că fiecăreia dintre piesele românești cei doi interpreți — violoncelistul Cătălin Ilea și pianista Marilena Dobre-Ilea — i-au descoperit și redat măsura justă a gîndirii compozitorului, natura specifică, diferențiată a expunerii. Cu un interes aparte a fost așteptată prima audiție a versiunii originale pentru violoncel a *Sonatei în la, de* Cesar Franck, piesă fundamentală a repertoriului violonistic. Și nu exagerez atunci cînd voi afirma că prima ipostază, cea pentru violoncel, prezintă materialul muzical al lucrării mai bine fundamentat instrumental. Se cade a aprecia, în acest context, curajul celor doi interpreți de a prezenta într-o nouă ipostază celebrul opus franck-ian ; vigoarea și maleabilitatea tonului dar, mai ales, fermitatea și claritatea expresiei au caracterizat această primă audiție la noi, a versiunii originale a Sonatei lui Cesar Franck.

DUMITRU AVAKIAN

Prime audiții de muzică românească: Lucrări pentru pian și cîntece pentru voce și pian

Concertul din seara de 10 mai (Sala mică a Palatului) s-a impus atenției începînd cu titlul care îi definea profilul : *„Lucrări inedite și prime audiții de com-*

pozitori români", — ceeace anunța o inițiativă mai mult decît lăudabilă de a investiga paginile necunoscute ale creației muzicale românești. Iar dacă partea a doua a programului avea meritul de a oferi primei audiții publice o frumoasă selecție din liedurile compozitorilor contemporani, consacrați sau pe primele trepte ale afirmării, prima parte prilejuia surpriza cunoașterii unor lucrări pe care le-au dedicat pianului compozitorii noștri din a doua parte a secolului trecut și primele decenii ale secolului nostru, — acei pionieri ai vieții și creației muzicale culte atît de pe nedrept închiși în filele documentelor, sub explicația — enunțată de multe ori cu destulă facilitate — că muzica lor ar fi „naivă", „nerealizată", „necorespunzătoare gustului contemporan."

Pornind de la această idee, nu putem decît să lăudăm temerara inițiativă a pianistei *Georgeta Ștefănescu Barnea* — susținută fără îndoială de înțelegerea corespunzătoare a organizatorilor concertului —, de a-și complecta activitatea de interpretă cu cea de neobosită căutătoare în paginile mai vechi ale muzicii românești pentru pian, aflate prin biblioteci, de multe ori sub forma unor manuscrise originale ce nu s-au bucurat niciodată de posibilitatea difuzării prin tipar.

Programul concertului ne-a arătat că temerarul inițiativei se baza pe discernămînt și bun gust : piesele alese s-au dovedit a fi în primul rînd și prin excelență „pianistice", demne de a figura într-un recital de ținută. Ele au oferit, pe de altă parte, o imagine a varietății literaturii pianistice românești din trecut, din care s-a văzut că nu lipsesc pagini de reală valoare, depășind cu mult cadrele simplei funcționalități sociale în care se obișnuiește să fie catalogate. Căci dacă în grațiosul *Cîntec de leagăn* de George Ștephănescu se resimte sensibilitatea ușor romanțioasă a epocii, iar hora *Primăvara* a aceluiași compozitor, ca și *Doina* lui Ioan Scărlătescu, denotă încercări de a crea piese alerte, plăcute, cu o scriitură fără mari pretenții, la îndemîna interpreților și auditorilor saloanelor muzicale, — odată cu *Dansul ultimului* autor întrăm într-o lume mult mai evoluată : aceea a pianisticii propriuzise, la nivelul dezvoltării scriiturii apusene contemporane, atestînd nu numai simpla ei cunoaștere din partea compozitorului, dar și serioase preocupări de a contribui la îmbogățirea ei. Aceeași remarcă e valabilă și pentru *Studiu* de Carol Miculi, piesă caracteristică — după cum indică și titlul — pentru cultivarea agilității și virtuozității. Cu *Scherzetto* de Constantin Dimitrescu și *Allegro giocoso* de Iacob Mureșianu se dezvăluie o etapă superioară : aceea a fundamentării stilului plăcut, divertant, modest în pretențiile de profunzime spirituală, practicat de melomanii sfîrșitului secolului trecut, — pe o tehnică instrumentală ce necesită strălucire și efecte coloristice. Un loc aparte îl ocupă cele *Treizeci de variațiuni pe o temă de Häendel*, de Eusebiu Mandicevski — veritabilă lucrare concertistică (a constituit, de altfel, piesa de rezistență a programului) marcînd unul dintre aspectele neo-barocului de tip romantic — brahmsian de la sfîrșitul secolului trecut. Lucrarea nu excelează, desigur, prin originalitate, dar își revendică un loc însemnat în literatura noastră pianistică, prin soliditatea și echilibrul construcției, prin meșteșugul și arta scriiturii. Deosebit de interesantă ni s-a părut, în schimb, extrem de concisa *Doină* de Carol Miculi, în care întîlnim o ingenioasă aplicare a figurațiilor ornamentale chopiniene — ele însele inspirate din arta interpreților populari — pe trunchiul melodic al unei frumoase doine românești. Mai mult decît o simplă încercare de armonizare și ornamentare a unei linii melodice folclorice, lucrarea prezintă o intenție de sinteză — modestă doar prin proporțiile ei, dar deloc lipsită de valoare artistică — între inspirația din melosul, stilul *rubato* și arta improvizatorică a interpreților populari — pe de o parte, iar pe de alta, tehnica scriiturii culte și resursele expresive ale pianului.

În concluzie, un cuprinzător program care dovedește că, în complexul perioadei romantice și de dezvoltare a școlilor naționale, locul pe care îl ocupă literatura noastră dedicată pianului este mai puțin modest decît se obișnuiește a se crede. Un program, deci, care ar trebui să deschidă drumul unor reconsiderări muzicologice și istoriografice adîncite și să atragă serios atenția pedagogiei noastre pianistice, în vederea cuvenitei ei reprezentări pe diferitele trepte ale învățămîntului de specialitate.

Pianista Georgeta Ștefănescu Barnea s-a dovedit a fi convingătoare și prin interpretarea plină de discernămînt și participare afectivă dată întregului program ; iar cele cîteva momente de nesiguranță nu le putem atribui decît unui insuficient rodaj cu exigențele scenei de concert.

Partea a doua a programului a prilejuit — după cum spuneam — un nou contact cu unele aspecte ale cîntecului contemporan românesc, — acest gen care se poate mîndri, în momentul de față, cu o „personalitate artistică" specifică, în ansamblul culturii noastre muzicale. Am ascultat din lucrările a cinci compozitori care, fie că s-au consacrat acestui gen, fie că i-au acordat un loc mai mult sau mai puțin însemnat în creația lor, au dovedit în orice caz serioase preocupări de găsire a unor modalități specifice reflectării în muzică a versurilor celor mai însemnați poeți români.

Am întîlnit astfel, în prima lor audiție publică, cele *două cîntece* de Gheorghe Dumitrescu pe versuri de George Bacovia : *Pulvis* — o adîncire în meditație fundamentată pe un solid suport melodic, și *Rar* — un mic poem pictural ce redă atmosfera de însingurare într-un peisaj trist, specifică gîndirii bacoviene.

În traducerea în muzică a poeziei eminesciene, care a tentat pe mai toți compozitorii noștri de lied, Dan Constantinescu aduce contribuția unei sensibilități deosebite, mulată pe sensurile adînci ale versului și, în același timp, — în ciuda discreției exprimării — profund personală. Este ceeace se poate remarca în redarea atmosferei sumbre din *Se bate miezul nopții* (admirabil construită în partea pianului), ca și în romanticul *Peste vîrfuri*.

Desfășurîndu-se într-o ambianță spirituală și sonoră asemănătoare, cele *Patru cîntece* de Anton Dogaru pe versuri de St. O. Iosif (*Romanță, Cîntec I, Rugă, Cîntec II*) se bazează pe un substrat folcloric, mai diluat uneori sub acoperămîntul unor rafinamente armonice și coloristice de esență impresionistă, alteori cu o prezență pregnantă, corespunzătoare sensului versurilor. Am reținut ca frumoase realizări,

Ruga și mai ales *Cîntec II* —interesant prin acea îngînare melismatizată de derivație folclorică.

O primă întîlnire cu creația vocală a tînărului Grigore Nica ne-a oferit bucuria descoperirii unui compozitor care se află pe drumul conturării unei interesante personalități în liedul românesc, — domeniu în care se pare că va avea de spus un cuvînt de pondere. Am ascultat un ciclu de *Patru cîntece de dor pe versuri de Ion Pilat (Păpădia, Dorul, Peste deal, De gîndesc),* deosebit de interesante prin sugestivitatea tablourilor create — de la proporții miniaturale apropiate de cadrul cinematografic *(Păpădia)* la desfășurări mai ample. Am admirat inteligenta conducere a inspirației din cîntecul popular, cu reliefarea valențelor sale de lirism, duioșie sau umor, — atît în linia vocală, cît mai ales în colorata parte a pianului.

Și ne-a bucurat, de asemenea, re-întîlnirea cu un compozitor ce se apleacă asupra liedului cu convingerea, consecvența și devotamentul insuflate de vocația pentru acest gen poetico-muzical : Nicolae Coman, autorul unui apreciat ciclu de *Șapte cîntece pe versuri de Mariana Dumitrescu,* din care au fost cîntate trei : *Sufletele fîntînilor, Steaua polară, Întoarcere.* Sînt dintre cele mai reușite transpuneri muzicale ale tulburătoarelor versuri ale poetei și dintre cele mai valoroase creații în acest gen de esențializare a muzicii — gîndindu-ne mai ales la ultimul lied, veritabil poem miniatural de meditație, într-o exprimare aerată, intens melismatizată, cu discrete referiri folclorice.

Întregul program a fost pus în valoare de interpretarea sopranei Virginia Manu, — posesoare a unei voci clare bazate pe o tehnică sigură și, mai presus de orice, a unei remarcabile inteligențe muzicale, și căreia nu-i putem reproșa decît faptul că, uneori s-a lăsat „dominată" mai mult de calitatea ei de „cîntăreață" în dauna celei de „interpretă de lied", — și a pianistei *Viorica Cojocaru,* parteneră a cărei prezență interpretativă de calitate se resimte în permanență, atît în paginile de atmosferă și culoare, cît și în cele de acompaniament discret.

MELINÉ POLADIAN GHENEA

Igor Markevitch

Pentru a treia oară la pupitrul Orchestrei Radioteleviziunii, Igor Markevitch reprezintă și în actuala stagiune acea legendară generație de dirijori care, în ultimele decenii ne-au oferit imaginea artistului complex, interpret care cîntă prin „magia" gestului și a personalității. Dacă arta dirijorală este relativ nouă, față de alte moduri de exprimare muzicală, aparținînd istoric ultimelor două secole, definindu-și încă teoria și metodologia, prin asemenea personalități avem rara ocazie să pătrundem tainele unui act creator de vibrație olimpiană. Purtînd vie tradiția maestrului său, Hermann Scherchen, la care se adaugă importanta contribuție a Nadiei Boulanger, Igor Markevitch este astăzi, la rîndul său, unul dintre dirijorii de referință, care marchează o epocă. Iată de ce, prezența sa la București are, pe deplin, rezonanțele unui eveniment major. Semnificația ei este amplificată și de alegerea muzicii interpretate — *Simfonia a IX-a* de Beethoven.

Deschiderea programului cu una dintre paginile „eroice" beethoveniene, *Uvertura Egmont, a avut* darul de a fixa de la bun început un anumit climat stilistic specific. Sobru, cu o severitate care exclude asceticul în favoarea gestului renascentist al dăltuirii marmorei, Markevitch reliefează cauzalitățile dramatice ale muzicii prin intermediul unor planuri suprapuse, prin adăugiri emoționale, tensionate ascendent. Perspectiva tragică a acestui poem simfonic devine astfel romantică prin expresie, păstrînd însă alura clasică a echilibrului logicii de construcție, dualitate caracteristică gîndirii Titanului.

Desigur, interesul maxim a fost atras de modul în care Markevitch și-a impus opinia creatoare în interpretarea *Simfoniei a IX-a,* această magistrală capodoperă care pentru Wagner însemna punctul limită al conceptului de simfonism. Realizarea poate fi privită nu numai în contextul concertului, ci și în dinamica construirii ei, de-a lungul repetițiilor. De la citirea textului, cu o exigență pentru respectul exactității ce dezvăluie pătrunderea aprofundată a elementelor de construcție, la stabilirea treptată a coordonatelor care vor stabili unitatea în diversitate a întregii simfonii, repetițiile s-au asemănat cu efortul unei adevărate recreeri a operei. În fine, chiar cele două concerte s-au deosebit unul de celălalt, marcînd o continuă ascendență a clarității concepției interpretative în relația cu orchestra. Linia mare a construcției vizează o evoluție pe trei mari coordonate — cel filozofic, cel expresiv și cel de clarificare a structurii materialului componistic — coordonate strîns îmbinate sub imperiul unei uimitoare voințe unice. Meditația filozofică apare la Markevitch o progresie de la ipostaza genezei, la cea a acțiunii energice, pentru ca apoi, trecînd prin visarea poetică să ajungă la marea concluzie a universalității umaniste. Expresiv, în *Allegro-ul* inițial dirijorul, chiar cu riscul de a contraria versiuni consacrate, a stăruit asupra unui anumit sentiment al „vagului" din care se întrevăd pulsații emoționale, care prin efort încep să se polarizeze într-o imagine închegată. Iată de ce expoziția s-a continuat în dezvoltare ca o dezbatere după care concluziile nu sînt definitive ci propun de-abia un început de drum. Construit cu o concizie ritmică foarte strînsă, *Scherzo* a apărut apoi ca o fugă dramatică spre ideal, frămîntată de energii descătușate, dezbărată totodată de anecdotica micilor întîmplări, urmînd un traiect linear ascendent. Acolo unde am fi așteptat rezolvarea acestei energii, survine surpriza — da, Markevitch mizează pe acest element chiar într-o lucrare atît de cunoscută — a părții lente, redată ca un liniștit popas, impus călătorului prin viață, înaintea unei mari hotărîri. Este prima dată cînd orchestra cheamă parcă pluralitatea vocalică, la o reunire a sensurilor cîntului, acordîndu-și sonoritățile pentru imnul final. Gradarea emoțională culminează cu recitativul ce deschide ultima parte, în care rememorările tematice rezumă într-o formă nouă etapele parcurse. După un moment de liniște, dirijorul face semnul magic al desprinderii parcă din spațiu a minunatei teme pur-

tătoare de sensuri înălțătoare. Tema „bucuriei" se rostește cu măsură, calm, pe trei planuri instrumentale sonore, plutind încă în zonele misterioase al intuirii înțelesului ei. După ce i-a dat acest aspect încă desprins de tumultul simfonic ce a precedat-o, Markevitch îi adaugă, secvență de secvență, rezonanțele strălucitoare ce-i vor conferi, în ultimele momente, aureola apoteotică, în clamarea vocilor corului, soliștilor și orchestrei. Punctul final înseamnă, după această ridicare treptată a edificiului, mai mult decît „catharsis", simbolul unei culminații vitale reprezentînd sensul unei întregi epoci. În fine, interesant de urmărit, în legătură cu știința arhitectonicii simfonice, modul în care materialul componistic este prelucrat, prin lumini și umbre, prin reliefuri și estompări, pentru ca asemenea idei dramaturgice să aibă permanent o grafică limpede. Markevitch nu refuză aici punerea pe planuri egale a rostirilor tematice și a elementelor de comentariu simultan. Descoperim astfel numeroase momente în care apariția ideilor melodice este însoțită de contrapuncturi expresive, ce conferă textului o profunzime sonoră, o perspectivă a decorului sentimental, convingîndu-ne că niciodată temele nu apar sau nu rămîn singurele elemente ale discursului. Prin acest complex polifonic, dirijorul a asigurat pe de altă parte condițiile unor detașări voite ale tematicii, în momente esențiale, încărcate de sensuri, dar întotdeauna plasate într-un ansamblu aritectural monumental.

Depășindu-și condițiile muncii obișnuite, Orchestra Radioteleviziunii l-a urmat îndeaproape, sesizînd intențiile uneori surprinzătoare ale dirijorului. Participarea vocilor soliste, oarecum modestă (Elisabeta Neculce Carțiș, Martha Kessler, Valentin Teodorian, Gheorghe Crăsnaru) a fost depășită de alura concertantă a corului — dirijor Aurel Grigoraș — care a conferit finalului dimensiunile unei autentice epopei beethoveniene. Epopee în care semnătura lui Igor Markevitch înseamnă adevărul imuabil ce asigură nemurirea acestei capodopere.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Orchestra de cameră din Paris

Prezentă pe podiumul Studioului de concerte al Radioteleviziunii în acest sfîrșit de stagiune bucureșteană, Orchestra de cameră din Paris se înfățișează ca un colectiv alcătuit în exclusivitate din instrumentiști distinși cu premii la absolvirea Conservatorului Național de Muzică din capitala Franței. Iată o prestigioasă „carte de vizită", cunoscută fiind marea exigență pe care se bazează întreaga activitate pedagogică a Conservatorului parizian. Într-adevăr, avînd în vedere dimensiunile restrînse ale formației (11 instrumente de coarde, cărora li se adaogă — la muzica preclasică — un clavecin), putem aprecia că toți membrii sînt soliști cu o remarcabilă pregătire profesională, chiar dacă numai o parte dintre ei activează în cadrul orchestrei de la data cînd, cu aproape patru decenii în urmă, dirijorul Pierre Duvauchelle a luat inițiativa întemeierii acestui colectiv cameral. Judecînd după înfățișarea exterioară a instrumentiștilor, apare evident că, alături de unii membri fondatori cu părul nins, și-au găsit locul și muzicieni mai tineri, cooptați pe parcursul anilor. Avem aci o imagine grăitoare a modului în care s-a transmis, din generație în generație, „ștafeta" unei culturi muzicale dobîndite în același institut de învățămînt superior și desăvîrșite în aceeași formație instrumentală, garanția deplinei continuități fiind asigurată de prezența neclintită la pupitru a inițiatorului și animatorului formației, Pierre Duvauchelle. Pentru a ne exprima pînă la capăt și în mod deschis impresiile dobîndite la prima audiere a Orchestrei de cameră din Paris, să adăugăm că din punctul de vedere al omogenității micilor grupe instrumentale care compun formația, al unității depline a trăsăturilor de arcuș și al perfectei sincronizări a ansamblurilor, se pot imagina trepte de desăvîrșire calitativ superioare. Aceasta nu influențează însă asupra certelor calități vădite de colectivul francez, printre care mai ales rafinamentul demonstrat în adaptarea sonorităților la caracterul și epoca de proveniență a pieselor interpretate, ca și stăpînirea în profunzime a unor stiluri dintre cele mai variate.

Programul concertului a prilejuit un sugestiv tur de orizont asupra muzicii franceze din două epoci distincte : secolele XVII-XVIII în prima parte, XIX-XX în cea de-a doua, cu mențiunea că — în mod indiscutabil — partea întîi s-a ridicat sub toate aspectele (creație, interpretare) la un nivel de interes comparativ mai înalt.

Adevărul este că ceea ce au realizat muzicienii francezi în secolele XVII-XVIII sub raportul originalității și al diversității de forme și genuri nu se situează cu nimic mai prejos față de opera creată, în aceeași perioadă, în alte țări europene. Cu toate acestea, muzica preclasică franceză — cu trăsăturile ei specifice atît de pregnante, printre care mai cu seamă eleganța și noblețea expresiei — este prea puțin cunoscută și orice acțiune care tinde la repunerea în circulație a comorilor ei trebuie salutată cu toată căldura. Este cazul acestei prime părți a concertului orchestrei pariziene, care ne-a relevat cîteva lucrări de reală valoare ale unor compozitori pe nedrept neglijați ca Marin Marais, Jean-Marie Leclair și Michel Corrette, egali — din numeroase puncte de vedere — ai contemporanilor lor Telemann, Vivaldi sau Stamitz. Să ne referim de pildă la Leclair (1697—1764), cu creația sa concertistică plină de formule și ornamente capricioase, ilustrată printr-o lucrare străbătută de dinamism, ardoare și vitalitate, cum este *Concertul în Fa major pentru vioară și orchestră* op. 7 nr. 4. Prezentată cu concursul solistic al primei violoniste a orchestrei, Maryvonne le Dizes, lucrarea a fost parcursă cu un stil ireproșabil, fără cea mai mică slăbiciune tehnică, cu grație și eleganță în rezolvarea unor pasaje deosebit de dificile. De același Leclair suita din opera *Scylla și Glaucus* (reconstituită de Pierre Duvauchelle) a cucerit prin subtilitatea evocării atmosferei scenice, folosindu-se mai mult dansuri de epocă, uneori — ca în delicata *Gigă* — scrise pentru o formulă instrumentală redusă la cea mai simplă expresie : un *trio* pentru vioară, violă și violoncel.

Iată-l apoi pe Marin Marais (1656—1728), discipol al lui Lully, virtuoz al violei, dirijor la Operă și autor al unor tragedii lirice, dintre care *Alcione*, creată în 1706, s-a menținut mai mult timp în repertoriul Academiei regale de muzică. Din muzica acestei opere, Marin Marais a extras o suită de orchestră, evocată la concert prin piesa inaugurală, o Uvertură „à la française", plină de noblețe și de vervă. În fine, tot în prima parte a programului, un alt nume aproape ignorat, Michel Corrette (1709—1795), organist, autor al unor metode pentru studiul viorii, violoncelului, flautului traversier și mandolinei, compozitor cu notabile contribuții la introducerea în Franța a Concertului instrumental și la fixarea unei etape importante în evoluția Simfoniei.Creația lui Corrette a fost elocvent ilustrată prin *Concertul pentru clavecin, flaut și orchestră de coarde*, prezentat cu aportul soliștilor Aimée van de Wiele și Maxence Larrieu, ambii preocupați în egală măsură de relevarea proporțiilor lucrării și de valorificarea unei tehnici instrumentale fără cusur (mai ales Aimée van de Wiele în ampla cadență pentru clavecin din *Presto*-ul final).

Partea a doua, dedicată muzicii secolelor XIX-XX, a început cu un scurt *Coral* scris de Charles Koechlin pe numele FAURÉ, cel care i-a fost maestru și căruia i-a dedicat și o biografie. A urmat cea mai semnificativă lucrare a acestei părți, *Dansul sacru* și *Dansul profan* pentru harpă și orchestră de coarde de Debussy, două pagini concise, dar revelatoare pentru geniul lui „Claude de France", în care tînăra solistă Martine Geliot — înzestrată cu o tehnică solidă — a știut să sugereze climatul întrucîtva esoteric al acestei muzici, situat undeva, dincolo de timp și spațiu. A urmat din nou flautistul Maxence Larrieu, artist de mare sensibilitate și rafinament, într-o creație de interes mediu a compozitorului contemporan de orientare neoclasică Jean Rivier, fondator — alături de Henri Barraud — al grupului „Triton": *Concertul pentru flaut și orchestră*. În final, am audiat *Simfonietta* de Albert Roussel, o lucrare de pulsație severă, străbătută de optimism și de culoare, în care se întrevăd cele două influențe exercitate asupra scrisului muzical al compozitorului: severitatea „Scholei Cantorum" și libertatea de mijloace a impresionismului; totuși, o creație care-și găsește cu greu locul într-un program conceput ca o trecere în revistă a unor tendințe reprezentative pentru școala componistică franceză a secolului nostru și a unor lucrări reprezentative pentru aceste tendințe.

Dincolo de deficiențele de concepție ale părții a doua a concertului, întîlnirea cu Orchestra de cameră din Paris ne-a prilejuit satisfacția cunoașterii unui colectiv entuziast, de un înalt profesionalism și de o nedezmințită conștiinciozitate artistică, demnă să reprezinte strălucitele tradiții ale culturii muzicale franceze. —

E. E.

Orchestra de cameră din Praga

A.R.I.A. s-a ... redresat către sfîrșitul stagiunii, prilejuindu-ne în lunile mai și iunie concertele unor valoroase formații de peste hotare ca de pildă Orchestra din Birmingham și Orchestra de cameră din Praga.

Orchestra de cameră din Praga activează de peste două decenii. Este o formație fără dirijor, ceea ce ne dispensează de a critica ori elogia pe șeful orchestrei; ceea ce nu o împiedică a se prezenta în condiții artistice optime, care i-au atras o largă prețuire în zecile de turnee de pretutindeni precum în multiplele-i participări la Festivaluri internaționale. La începutul lunii iunie a prezentat un program cu lucrări îndeosebi din muzica cehă.

Formația cuprinzînd 36 membri are un caracter elastic. Așa bunăoară, a interpretat, la început, un simplu Cvartet orchestral, pentru coarde (în fa major), de Karel Stamitz — fiul mai mare al vestitului Johann Stamitz, figura proeminentă a Școlii de la Manheim. Interpreții s-au dovedit buni păstrători ai tradiției, ai stilului școlii menționate, creînd contraste mari de forte-piano și crescendo-uri deosebit de puternice. Aceste contraste expresive au apărut de-alungul nu numai al mișcărilor lucrării dar chiar și în cadrul mai strîmt al unei teme.

Disciplina orchestrei este excepțională; sincronia intrărilor perfectă, sunetul partidelor instrumentale unitar, puritatea execuției, în general, ireproșabilă. Totul a fost desfășurat cu o precizie cronometrică. Au beneficiat de aceste însușiri *Suita cehă op. 39* de Dvorak, lucrare saturată de melodii scrise în spiritul celor populare, cu mișcări dansante de polcă, furiant precum și de *Sousedska* (Dans al vecinilor) un original joc popular. *Serenada pentru vioară și violă no. 2.* de Bohuslav Martinu, a apărut pătrunsă de lirism; finalul *(Alegro con brio)* a avut caracterul mișcat, antrenant, al unei reuniuni populare. Executanții au realizat foarte nuanțate sonorități, deosebit de atrăgătoare, în care armoniile specifice cîntecelor cehe au apărut cu pregnanță.

În program a figurat și *Simfonia no. 28, în do major* de Mozart. S-au făcut prețuite finețea și strălucirea elegantă a execuției în mișcările extreme *(Allegro spiritoso* inițial și *Presto* final) calitatea sonorităților frumos rotunjite în *Andante* (unde cîntul dulce, în piano, al cornilor a apărut plin de căldură) și mișcarea gingașe imprimată *Menuetului* ale cărui variate modulații au fost redate cu desăvîrșită cantabilitate.

Concertul a fost suplimentat, la rechemările repetate, cu Uvertura la opera *Clemența lui Titus* de Mozart și *Presto* final din simfonia *Oxford* de Haydn restituite respectiv în stilul spumos tipic mozartian pe de-o-parte; vesel, antrenant și optimist, specific lui Haydn, pe de altă parte. A fost o manifestare artistică de ținută și de îndreptățit succes.

J.-V. P.

Orchestra simfonică din Birmingham

În răstimpul a peste o jumătate de veac de la constituirea sa, Orchestra simfonică din Birmingham și-a conturat un profil bine definit, deși la conducerea sa s-au perindat o seamă de dirijori. Da, dar unii dintre aceștia ca Sir Adrian Cedric Boult (care a studiat la Nikisch) Andrezej Panufnik (elev al lui Weingartner) sînt șefi de orchestră de renume mon-

dial. Prezența, activitatea lor, a lăsat sensibile urme, Începînd cu stagiunea 1969—70 directorul muzical și dirijorul principal al instituției este Louis Frémaux, el însuși un valoros șef de orchestră, așa cum ne-a apărut chiar de la vizita sa trecută la București.

Uvertura *Corsarul* de Berlioz, lucrare rar executată care poartă însă amprenta proprie a compozitorului (elanul romantic al melodiilor, folosirea din plin a coardelor, efecte minunate de colorit armonic și orchestral) ne-a arătat din capul locului remarcabilele posibilități de realizare ale orchestrei din Birmingham.

Concertul no. 1 în si bemol minor, pentru pian și orchestră de Ceaikovski, a adus în joc pe foarte tînărul pianist englez John Lill care a obținut de timpuriu o seamă de distincții internaționale printre care medalia „Dinu Lipatti". Este titularul, între altele, și al Premiului I al Concursului internațional „Ceaikovski", din 1970, de la Moscova. Spre deosebire de atîți alți interpreți ai Concertului de Ceaikovski. John Lill a cîntat fără a face uz de sonorități strivitoare ci, dimpotrivă. Acestea au apărut îndeobște discrete, molcome, mîngîietoare și nuanțate. Aceasta nu înseamnează că nu a apărut, la rigoare, plin de forță. Deși aici e de făcut observația că sonorizarea sălii mari a Palatului a „furat", ca de regulă, destul, din întensitate. Cadența din primul Allegro a fost redată la modul cantabil iar *Andantele*, în chip suav, cu gingășie. Pianistul are un tușeu de mare finețe, un perlaj admirabil — calități care, adăugîndu-se la atmosfera poetică pe care reușește să o creeze, i-au atras desigur și bunele aprecieri la Concursul de la Moscova. Sub bagheta lui Frémaux orchestra a cîntat foarte ponderat, numai în piano, favorizînd din plin desfășurările solistului.

Suita *Pasărea de foc* de Strawinski ne-a oferit noi ocazii de a aprecia însușirile orchestrei din Birmingham. Au fost redate la maximum de finețe ca sonoritate de ansamblu, diferitele episoade dansante și a căror ritmică diversă a fost bine păstrată. *Cîntecul de leagăn* a fost de o nesfîrșită tandrețe, un adevărat vis.

Aprecierea însușirilor orchestrei ne-a fost favorizată în mod deosebit de *Variațiile pe o temă de Purcell* (Ghidul de orchestră al tînărului) de Britten. Fiecare familie de instrumente a cîntat foarte curat, eufonic, totul fiind încoronat cu somptuoasa fugă finală.

Dirijorul Louis Frémaux a pus în valoare cu maximum de eficiență fiecare grup orchestral conducînd precis, energic și comunicativ.

J. V.

Serge Baudo și Valentin Gheorghiu la Radioteleviziune

Foști camarazi de conservator cînd nu aveau nici 9 ani, la Paris, în clasa reputatului Nöel Galon, Valentin Gheorghiu și Sèrge Baudo, azi dirijor, și-au dat mîna pentru a prezenta împreună cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii unul dintre frumoasele concerte ale stagiunii. Sèrge Baudo a făcut, de timpuriu, o carieră internațională. Dirijor la *Orchestre de Paris*, încă din vremea în care trăia Charles Munch, el a condus, de asemenea — conduce și astăzi — spectacole la *Volksoper* din Viena, la Opera *Mare* din Paris, la *Metropolitan* din New York ca și la *Teatrul Colon* din Buenos-Aires. El se distinge prin interpretările din muzica contemporană.

În programul concertului său, a înscris uvertura *Manfred* de Schumann, muzică de scenă, scrisă spre a ilustra poemul cu acest nume al lui Byron.

Dirijorul Sèrge Baudo a realizat cu putere tensiunea profund dramatică a muzicii, cu fluxuri de intensitate dinamică și momente contrastante de acalmie foarte bine dozate, în măsură să evoce sbuciumul și căderile apatice ale eroului, să creeze o atmosferă de inefabil romantism. Către final, o reminiscență a temei principale, tema eroului tragediei, a fost redată într-o progresivă potolire, pînă la stingerea sonorităților — ceea ce rima pe deplin cu sfîrșitul lui Manfred. A fost o interpretare grăitoare pentru sensibilitatea și înțelegerea, inteligența muzicală a dirijorului. Tinuta, stilul său simplu dar de profundă interiorizare ne-au făcut o excelentă impresie. Piesa de rezistență a programului a fost, desigur, *Concertul pentru pian și orchestră* de Schumann, cînd Valentin Gheorghiu a strălucit, ca-ntotdeauna.

Este relevabil chipul în care artistul nostru dă glas, prin mijlocirea pianisticei sale de clasă superioară, unor sentimente atît de diverse ca cele cuprinse în romanticul concert. A atacat cu o mare vigoare tema inițială, dominantă, pentru ca succesiv să o redea cu o melancolică duioșie, cu o reverie poetică, cu o expresivitate plină de pasiune. Uneori, o lăsa să picure cu un lirism desmierdător, în *piano*, pentruca după aceea să-i imprime un suflu vehement, ca o răsvrătire... Chiar și în *cadență*. Valentin Gheorghiu a trăit cu intensitate muzica schumaniană ; și aici trebuie să spunem că orice notă, orice accent, pînă și trilul său au fost investite cu bogate nuanțe expresive. Am prețuit, deasemenea, grația și discreția, caracterul visător și reticența expansiunilor sentimentale din partea mijlocie, *Intermezzo*, pentru ca, după aceea, în Final, atacat fără pauză, Valentin Gheorghiu să ne ofere un exemplu de energie tinerească, plină de bărbătească prospețime și strălucită afirmare a unui nesecat optimism.

Dirijorul a fost tot timpul foarte atent la inițiativele solistului, la intrările și desfășurările sale grandioase, secondîndu-l cu tot tactul, cu toată inteligența muzicală cerută, impunînd orchestrei o sonoritate de ansamblu perfect dozată.

La reiteratele solicitări ale publicului, Valentin Gheorghiu a oferit în supliment piesa *De ce ?* de același compozitor, redată cu o finețe de execuție și gingășie a sentimentului de-a dreptul captivante.

Serge Baudo ne-a oferit, în partea a doua a programului muzică franceză. Am reascultat după mai bine de un sfert de veac *Tragedia Salomeei*, muzică scrisă de Florent Schmitt pentru poemul coregrafic cu acest nume. Despre acest poem simfonic am putea spune că este o adevărată chintesență a lirismului sensual, al expansiunilor dionisiace și al înfrigurării tragice. Dirijorul a dat relief puternic tuturor momen-

telor dramatice, făcîndu-ne să apreciem totodată orchestraţia somptuoasă a lui Florent Schmitt pe care ne-a desfăşurat-o, ca pe un covor fermecat...

Totul a sunat clar, luminos, bine pus în evidenţă şi fără grandilocvenţă.

În sfîrşit, în încheiere, *Valsul* de Ravel. Prea popular pentru a reveni asupra intenţiilor de expresie — chiar programatice — raveliene, vom arăta că dirijorul şi-a înfăţişat în acest poem, putem spune, întreaga-i măiestrie. Debutul a fost realizat molcom, în *pianissimo*, impresionant de frumos. Treptat a impulsionat mişcarea specifică a valsului, a realizat *crescendo*-urile cu vigoare, a imprimat ezitări şi încetiniri de o mare expresivitate cu un rafinament şi simţ al nuanţelor desăvîrşite. A creat astfel, cu deplin succes, exact ceea ce a urmărit însăşi compozitorul, imaginea şi atmosfera unei săli de bal, în care se dansa valsul vienez de odinioară.

Orchestra Radioteleviziunii, organism artistic cuprinzînd elemente valoroase, unele de primul ordin, a răspuns cu totul satisfăcător intenţiilor dirijorului, înscriind o seară de concert de la al cărei nivel e datoare să nu coboare.

J.-V. P.

Lawrence Foster la Filarmonica

Tînărul dirijor american Lawrence Foster a prezentat la Filarmonica un program Mozart. Un program, dintre cele mai frumoase. Mai întîi, în primă audiţie *Adagio şi Fuga în do minor*. Este o lucrare curioasă : la origine un cvartet de coarde înscris ca atare (K.V. 546) şi constînd doar din două mişcări. Dirijorul a relevat adîncimea expresiei dramatice a *Preludiului* cu alura sa ritmică, iniţial sacadată. Am avut puternica impresie că e un Preludiu de Bach, dacă nu ar fi apărut mai tîrziu acele modulaţii şi cromatisme curajoase care să-i comunice un caracter mai nou, mai „modern".

Foarte explicit şi detaliat a fost prezentată apoi *Fuga*, unde impresia că e scrisă de Bach a fost şi mai accentuată. Filiaţia cu arta „maestrului maeştrilor" a fost evidentă.

A urmat *Simfonia în sol minor*, prezentată cu o claritate desăvîrşită, cu o precizie şi justeţe ireproşabilă. Totul a apărut, cum să spunem ?... la lumina zilei, fără sonorităţi fuzionate, estompate. Un Mozart limpede, cristalin. Am fi dorit totuşi ca *Allegro* iniţial să fie realizat cu acea înfrigurare şi ardoare ce-i sînt caracteristice. *Andantele* a fost puţin lărgit ca tempo iar *Menuetul* redat cu pondere, puţin apăsător, pesante şi foarte expresiv iar *Finalul* cu toată vivacitatea cerută şi evidenţierea acelor spirituale replici instrumentale tipic mozartiene. Dar un plus de fineţe în sonoritatea orchestrală generală (afirmare valabilă pentru toată simfonia) ar fi dus la o realizare de-a-dreptul ideală a lucrării.

Incheierea a fost făcută cu simfonia *„Jupiter"*. Aici am avut un Mozart foarte nuanţat. Dirijorul a impulsionat *Allegro-ului vivace* iniţial, forţă, viaţă şi eroism, chiar veselie. A reliefat apoi cantabilitatea *Andantelui* subliniindu-i pasajele dramatice. Aici surdina imprimată din capul locului execuţiei a dus la o sonoritate catifelată. *Menuetul* a constituit o remarcabilă realizare. Contrapunctările care au un rol important au fost bine marcate, ca şi modulaţiile cromatice, totul redat de orchestră foarte corect şi nuanţat. Finalul, *Allegro molto*, a fost redat cu tot avîntul şi energia pe care le solicită, aici fiind de relevat distincţia cu care au fost redate pasajele *fugato*.

Lawrence Foster (ai cărui părinţi sînt originari din România) s-a dovedit un dirijor de ridicat profesionalism, dinamic, activ şi eficace. El urmăreşte partitura cu grija omului de meserie şi nu se răspîndeşte în gesturi cu caracter decorativ.

Orchestra simfonică a Filarmonicii s-a dovedit, odată mai mult, un organism artistic care poate răspunde cu promptitudine oricărei maniere dirijorale şi, consecutiv, tuturor exigenţelor.

J.-V. P.

Willy la Volpe-Marta de Conciliis

Un valoros cuplu instrumental, violoncelistul Willy La Volpe şi pianista Marta de Conciliis, ne-a oferit în stagiunea de audiţii muzicale ale Bibliotecii Italiene o seară camerală de certă calitate. Cei doi muzicieni, profesori ai Conservatorului „S. Pietro a Majella" din Neapole, alcătuiesc de mai multă vreme un binecunoscut cuplu de concert, care şi-a cîştigat în importante centre artistice renumele prin interpretări de frumoasă ţinută. Însuşi programul ales demonstrează larga deschidere către diversitate stilistică şi autenticitate a diferitelor şcoli componistice. Remarcăm astfel, după sensibila şi rezervata atmosferă a unei Sonate de Vivaldi, alura romantică cu care a fost redată acea inegalabilă capodoperă schubertiană — *Sonata „Arpeggione"*. Disponibilitatea instrumentală, asigurînd un spaţiu expresiv liber expunerilor tematice şi amplelor fraze solistice, le permite totodată să redea cu vivacitate suflul poetic şi dramatic totodată, caracteristic romantismului schubertian. Din muzica secolului XX, *Sonata op. 119* de Prokofiev ni s-a părut cea mai interesant realizată, tocmai prin faptul că cei doi interpreţi nu au urmărit doar aspectul de dialog al desenelor melodice, ci au căutat mereu să accentueze latura lirică, meditativă, apropiindu-l pe Prokofiev de poezia discretă specifică unor pagini din *Romeo şi Julietta*. Willy La Volpe mînuieşte arcuşul cu o expresivitate discretă, preferînd cantabilitatea expansiunilor de virtuozitate. Marta de Conciliis are în schimb un temperament mai dinamic, înclinat spre spiritul concertant, ceea ce a dat partiturilor o anumită strălucire, o subliniere a contrastelor ce situa uneori pianul pe prim plan.

Cunoașterea acestor doi instrumentiști, aflați în plină maturitate, constitue și un binevenit prilej de informare asupra stadiului în care se află școala italiană de violoncel, care în ultimele decenii a dat muzicii europene cîteva mari personalități.

GR. C.

Porgy și Bess

În Studioul de concerte al Radioteleviziunii, precum și la Biblioteca americană, o formație vocală new-yorkeză alcătuită din soprana Marjorie Vance, mezzo-soprana Debria Brown, tenorul Albert Clipper și baritonul William Warfield a prezentat, cu acompaniamentul la pian al directorului muzical Lee Schaenen, o substanțială selecție din opera *Porgy și Bess* de Gershwin.

Scrisă în 1935, opera și-a cucerit treptat popularitatea, datorită frumuseții melodiilor și ritmurilor create de Gershwin în spiritul folclorului negru, datorită, de asemenea, chipului realist în care sînt înfățișate unele aspecte din viața poporului, cu slăbiciunile și duritățile acesteia. Începînd din anul 1952 *Porgy și Bess* a fost reprezentată și în Europa (Londra, Viena etc.) precum și în Orientul Mijlociu, obținînd succese de răsunet.

Cîntăreții menționați au dovedit, fiecare, remarcabile însușiri vocale și interpretative. Soprana Marjorie Vance a redat cu multă duioșie un *Cîntec de leagăn*, vădind o voce de o excepțională puritate, cu totul egală, intensă și de bogată expresie. Ea a interpretat, de altfel, de circa 100 ori rolul protagonistei Bess, pe cele mai diverse scene europene, bucurîndu-se de un legitim succes. O voce de mezzo-soprană deosebit de caldă și colorată am aflat la Debria Brown care a interpretat cu un puternic dramatism cîntecul *Bărbatul meu nu mai este* — pentru a da acest cunoscut exemplu. Unele armonii au apărut destul de picante. La răstimpuri, restul cîntăreților îi răspundeau în cor. Au fost momente interesante.

Tenorul Albert Clipper care este și director artistic al Companiei de Operă din Harlem, a cîntat, între altele, o frumoasă melodie din scena de *picnic*, unde pe un ritm de *blues* și-a desfășurat vocea sa plină de pitoresc și de o rar întîlnită extensie în acut. De altfel este de arătat că și cîntăreții au dovedit că dispun de un întins ambitus vocal, în cadrul căruia s-au mișcat cu multă dezinvoltură.

Am lăsat la urmă pe William Warfield, un remarcabil interpret de oratorii și cel mai renumit Porgy. El are acea voce specifică cîntăreților negri. In cîntecul *Bondar, pleacă de-aici* a arătat resurse interpretative de un dramatism covîrșitor. Realizate cu mult talent și cu reală măiestrie polifonică au apărut îndeosebi duetele dintre Porgy și Bess, unde fiecare din cei doi interpreți au avut partituri diferite care se completau și echilibrau reciproc, în chip cu totul artistic.

Cîntecul *Trenul este în stație,* la prezentarea căruia a participat întreg cvartetul vocal, a apărut bine construit pe antrenante ritmuri populare cu caracter dansant.

Să arătăm cu acestea simplitatea, naturalețea și umorul acestor cîntăreți care sînt și admirabili actori; de asemenea muzicalitatea și competența pianistului Lee Schaenen (fost asistent al lui Karajan și care a dirijat de altfel, producția *Porgy și Bess* la *Volksoper* din Viena).

Seara de selecțiuni din *Porgy și Bess* ne-a lăsat o excelentă impresie: un mănunchi de artiști foarte dotați, sinceri și convingători în tot ce înfăptuiesc.

J. V.

Soprana jugoslavă Rahilka Burzevska

Absolventă a Conservatorului din Zagreb, clasă prof. Maria Borcici, Rahilka Burzevska, care a urmat la noi cursuri de perfecționare cu profesoara Arta Florescu, la Conservatorul Ciprian Porumbescu, a susținut un recital, acompaniată de pianista Doina Micu. Cîntăreața dispune de o voce realmente cristalină, foarte intensă și frumos colorată cu mari posibilități de extensie în acut, unde a apărut plină de strălucire.

În cîntece de Purcell-Britten ca *Întoarce-ți privirea, Nu e un îndrăgostit* și *Muzică a timpului,* a intuit foarte just caracterul acestora, redîndu-le cu acel sens al declamației, specific creației de acest gen a compozitorului.

Pentru *Serenadă* și *Veșnic domol* de Brahms, Rahilka Burzevska a găsit nuanța de patos romantic adevărată, redîndu-le cu o sensibilitate care a trecut dincolo de scenă. *Cîntăreața populară* și *Balada de* Respighi au fost interpretate în stil de *canzona,* iar cîntecul *Și dacă într-o zi te vei întoarce* de același compozitor, pe versuri de d'Annunzio, a fost interpretat cu dezinvoltură față de problemele intonaționale pe care i le-au pus în față caracterul modulant al muzicii.

În program au figurat atît Alban Berg cît și Jean Françaix, acest reprezentant de frunte al școalei franceze contemporane, care din păcate se cîntă rar.

Dacă *În camera* de Alban Berg, muzică din prima perioadă de creație a compozitorului, totul a apărut surîzător și confortabil — pentru interpretă ca și pentru ascultător, în *Privighetoarea* cîntăreața ne-a oferit adevărate tururi de forță, cu salturi intervalice mari și ținute viguroase în acut — trecute toate cu mult brio. Rahilka Burzevska a vădit o intensă vibrație interioară în cîntecele *Privind, Lasă-mă* și *Micul negustor* de Françaix.

A apărut inspirat, melodiosul cîntec *Porunca unei femei* din ciclul *„Fără întoarcere"* scris de compozitorul jugoslav Bruno Bjelinski pe versuri din lirica chineză. Lied-ul *Obîrșii* de Pascal Bentoiu a fost redat cu multă înțelegere, pentru accentele și ritmica în limba română pe care cîntăreața și-a apropiat-o într-un timp foarte scurt. De altfel, a cîntat toate lied-urile în limba originală, respectivă. In

această privință dicțiunea sa atît de limpede va trebui să fie dublată și de o pronunție cît mai îngrijită — ceea ce credem că va reuși să realizeze prin studiu.

Am lăsat la urmă *Aria lui Cherubin din Nunta lui Figaro* de *Mozart*, cîntată cu o intonație foarte justă, cu toată agilitatea și forța cerute, dovedind că dispune de frumoase însușiri de soprană lirică, de coloratură. Seriozitatea cu care studiază și îndrumările atît de competente ale profesoarei Arta Florescu o vor duce, neîndoios, la rezultate dintre cele mai pozitive.

J V.

Program Mozart interpretat de formația „Musica Nova"

O dată la doi — trei ani, formația „Musica Nova" părăsește pentru o seară făgașul obișnuit al muzicii contemporane — căreia i s-a dedicat — pentru a aborda domeniul muzicii clasice. Tentativa este, de fiecare dată, îndrăzneață, căci între stilurile de interpretare ale muzicii celor două epoci există deosebiri esențiale, iar un ansamblu omogenizat în spiritul stilului muzical al epocii noastre riscă să se adapteze cu greu la cerințele stilistice ale clasicismului. Nu este așadar de mirare că, în trecut, asemenea încercări ale grupului „Musica Nova" nu au apărut întotdeauna încununate de succes.

Cu atît mai mare a fost surpriza și satisfacția noastră cu prilejul programului prezentat de acești temerari muzicieni în cadrul ciclului cameral Mozart, inițiat de Filarmonica „George Enescu". De data aceasta, cei cinci membri ai formației au reușit să ducă pînă la capăt demonstrația urmărită, făcînd dovada evidentă că sînt în măsură să atace repertoriul mozartian fără a lăsa să se întrevadă „urmele" specializării în muzica contemporană.

De la început, *Divertismentul în Mi bemol major* pentru vioară, violă și violoncel *KV 563* a prevestit o asemenea concluzie finală. Fără a se intimida de faptul că această lucrare încîntătoare ca originalitate a inspirației și ca îndrăzneală a tratării (Beethoven se profilează la orizont !) a determinat cîndva trei mari soliști ca Heifetz, Primrose și Feuermann să-și unească eforturile pentru a o eterniza pe disc, Mircea Opreanu, Valeriu Pitulac și Marius Suciu au reușit să-i insufle viața, farmecul, expresia, sensibilitatea unei interpretări autentic mozartiene.

Din aceeași perioadă de maturitate a geniului lui Mozart (anii 1786—1788, în care au fost create succesiv ultimele simfonii, de la *nr. 38 „Praga"* pînă la *nr. 41 „Jupiter"*, dar și marile concerte de pian în La major, do minor, Do major) provine și *Trio-ul în Mi bemol major KV 498*, scris pentru neobișnuita formație pe care o constituie pianul, viola și clarinetul. Și aci, cei trei membri ai grupului — Hilda Jerea, Valeriu Pitulac și Ștefan Korody — au evoluat cu grație și spirit printre meandrele discursului muzical, turnat în forme adeseori ieșite din comun.

În fine, *Cvartetul pentru pian și coarde în sol minor KV 478*, creat cu un an înainte, în 1785 (anul *Nunții lui Figaro)*, a încheiat programul serii într-o ambianță plină de strălucire, dat fiind că lucrarea prezintă (mai ales în *Final)* evidente afinități cu genul concertant : pianul joacă adeseori un rol solistic de prim plan, iar trio-ul de coarde se profilează ca o orchestră de acompaniament redusă la cea mai simplă expresie, un adevărat „tutti" în miniatură. „Partea leului" i-a revenit aci Hildei Jerea, animatoarea grupului, dar și pianistă înzestrată cu o cuprinzătoare cultură stilistică, în timp ce Mircea Opreanu, Valeriu Pitulac și Marius Suciu au păstrat coeziunea de ansamblu, relevîndu-se pe alocuri și prin intervenții solistice de frumoasă ținută.

Succesul repurtat de cei cinci instrumentiști ca interpreți ai muzicii lui Mozart merită a fi relevat și încurajat, chiar dacă în perspectiva evoluției de ansamblu a formației „Musica Nova" reprezintă un caz izolat. Întoarcerea periodică la Mozart constituie un exercițiu de incontestabilă utilitate, destinat să mențină, între altele, supletea expresiei și regularitatea pulsației ritmice, însușiri esențiale pentru toți instrumentiștii profesioniști, chiar și pentru cei angrenați activ în promovarea artei contemporane a sunetelor !

E. E.

Mozart — „Concertino"

O intersecție fericită constituie prilejul prezentei alcătuiri. Pe de-o parte, cu toții am urmărit, în urmă cu cîtăva vreme, debutul unei formații de tineri, și, chiar mai mult, tinerească, dedicată a înviora prin interpretări juvenile și iscoditoare partituri mai mult sau mai puțin prăfuite. Drumul pe care „Concertino" l-a făcut de la înființare și pînă astăzi (și traiectoria pe care simțim că va s-o urmeze) a fost chiar surprinzător de încărcat cu confirmări ale așteptărilor noastre, cei cinci muzicieni constituindu-se astfel într-un fermecător ansamblu.

Pe de altă parte, ciclul de lucrări camerale ale lui Mozart a fost fără îndoială una dintre inițiativele remarcabile, poate chiar cea mai interesantă, din cele ce au populat defuncta stagiune. A avea lunar posibilitatea îngurgitării cîte unei capodopere (sau mai multe) din muzica uneori poate mai puțin cunoscută a unui maestru ce-și umbrește cu stălucirea pieselor simfonice propria-i emanație camerală a fost nu numai un fapt de cultură, dar și ceva tonic, ceva care-ți justifică îndeletnicirea de muzician. Această reunire deci a unei formații în mare ascensiune cu un ciclu de prestigiu a generat o excelentă seară muzicală.

Vitregită prin sincronizarea cu concertele lui Igor Markewitch, apariția formației s-a făcut totuși în fața unui public relativ numeros. Am aplaudat, în primul rînd, unisonul de intenție interpretativă, mobilizarea evident conștientă a tuturor membrilor

spre redarea plastică a uneia sau alteia din situațiile muzicale ale partiturii. Aceasta, combinată cu calmul, liniștea expunerilor sonore, a intuirii juste a planurilor și secțiunilor, a dat interpretării un caracter de ansamblu, o finisare, o viziune ultimă, foarte îngrijită, asupra pieselor, ceea ce, de ce să n-o recunoaștem, se întîmplă mai rar chiar și la formații cu mai veche activitate colectivă. Interpretarea de grup nu se cucerește atît de ușor, iar odată dobîndită devine carte de vizită demnă de invidiat pentru orice ansamblu.

Fiecare dintre instrumentiști și-a adus contribuția, în felul lui, la reușita serii. Flautul lui Virgil Frâncu a sunat cu noblețea pe care i-o cunoșteam, cu o inspirație poetică de aleasă ținută, iar Adrian Semo și-a modulat vioara în scopul unui timbru cît se poate de expresiv. La violă și violoncel (Otto Georges Roth și Tiberiu Ungureanu) am remarcat conștiința vizibilă a locului și rostului lor în partitură, ceea ce a generat, în bună măsură caracterul finit al interpretării. În sfîrșit, Nicolae Licareț, într-un stil în același timp sever și roccoco, și-a etalat o pianistică concertantă, dar nu mai puțin încadrată ansamblului decît jocul colegilor săi.

C. CAZABAN

Recitaluri la Studioul Filarmonicii

Filarmonica „George Enescu" promovează și pe membrii corului, precum și pe ai orchestrei, favorizîndu-le recitaluri publice în care aceștia să-și poată dovedi însușirile și munca lor artistică.

Violonistul Nicolae Duca a prezentat, împreună cu pianista Victoria Stefănescu, trei sonate. In Sonata a III-a, în mi major de Bach cei doi parteneri nu au părut să se fi pus întru totul de acord, prin repetiții anterioare. În deosebi în *Adagio* inițial nu au mers... într-un bun pas. Ne referim la pianistă pe care o cunoaștem ca o excelentă interpretă, dar care, probabil din motive independente de voința sa, nu va fi avut timpul suficient să fi pus la punct sonata. Violonistul a cîntat cît se poate de fluent *Allegro,* cînd polifonia angajată între pian și orchestră a avut un caracter mai organizat, desfășurîndu-se curgător. Intonația lui Nicolae Duca este justă ; tonul său e puternic și rare asperități nu am sezisat decît în registrul acut, aici și în mișcarea următoare, *Adagia non tropo* unde a cîntat, de altfel, cu frumoase nuanțe în piano.

Interpretul s-a dovedit apoi un adevărat virtuoz în *Sonata pentru vioară și pian op. 25,* de Bughici. Autorul a mai remaniat-o întrucîtva față de cum o cunoaștem noi — ceea ce e grăitor pentru exigențele sale. Caracterul popular, frumos sublimat, și unitatea stilistică a lucrării au fost bine redate. *Allegro scherzando* a fost cîntat cu spirit și totodată cu căldură. *Passacaglia,* interesantă ; ne-a apărut însă cu un caracter laborios.

Sonata a III-a în re minor de Brahms a oferit violonistului posibilități noi și importante de afirmare.

Lucrarea a fost cea mai bine pusă la punct, colaborarea dintre pian și vioară fiind strînsă. Era de altfel o sonată pe care Victoria Stefănescu o cîntă „cu ochii închiși". Violonistul a redat cu un ton generos ideile melodice dar în mișcarea *Un poco presto e con sentimento"* tocmai acel sentiment s-ar fi cerut să fie mai prezent. În *Presto agitato,* pianul a avut momente cînd s-a impus cu o nebănuită forță, acoperind sonoritatea violonistului pe care l-am apreciat indiscutabil pentru însușirile sale, amintite de-a-lungul întregului recital.

În partea a doua, recitalul de *lied*-uri al baritonului Bogdan Pancu, ne-a adus trei prime audiții de Adrian Rațiu, trei *lied*-uri pe versuri de Nicolae Labiș. Compozitorul are un ascuțit simț al nuanțelor și ceea ce iubește cel mai mult, judecînd și după alte lucrări ale sale, este sobrietatea. *Lied*-urile sale, cu un caracter dramatic, exprimă cu elocință ideile poetului. Srise într-un limbaj contemporan și fără excese, ele au un caracter auster. Adrian Rațiu se ferește, așa cum se ferea și Ravel — pentru a da un exemplu ilustru — să apară un sentimental, deși căldura și generozitatea sentimentelor care îl animă transpar foarte bine în piesele pe care le-am ascultat. Compozitorul a încredințat pianului, în afara unor elemente de acompaniament, a unor punctări acordice, și un rol individual în concordanță cu linia melodică. Această participare a apărut la răstimpuri, viguroasă. Unele aglomerări sporadice de sunete contribuie la majorarea expresivității. Aceste *lied*-uri au pus, desigur, interpretului unele probleme de intonație — îndeosebi acele salturi intervalice mai puțin obișnuite — pe care Bogdan Pancu le-a stăpînit cu succes. Cîntărețul dispune de un timbru cald, vocea sa e puternică iar dicțiunea, de o claritate rar întîlnită, poate fi dată de exemplu. A interpretat apoi nu mai puțin de zece *lied*-uri de Hugo Wolf studiate cu seriozitate. *Taina* a fost redată cu patos, iar *Vînătoarea,* zglobiu, cu mult elan. În *Toboșarul* a pus accentul pe elementele ritmice după cum, în *Despărțire,* pe nota șăgalnică și eleganța de vals, a mișcării. Bogdan Pancu a redat în chip frămîntat *Cîntec despre vînt* și cu mult optimism *Grădinarul.* Pentru *Întrebare și răspuns* a găsit nota poetică — toate *lied*-urile fiind cîntate într-o corectă pronunție germană și cu o dicțiune impecabilă.

Contribuția pianistei Viorica Cojocaru a fost foarte importantă și de o apreciabilă calitate, Hugo Wolf încredințînd pianului roluri deseori de sine stătătoare, de o înaltă valoare muzicală. Ele au fost împlinite de interpretă cu o indiscutabilă măiestrie pianistică și cu un simț artistic desăvîrșit.

J. V.

Orchestra „Camerata"

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" diversifică necontenit formele de manifestare și afirmare în public ale studenților, angrenînd mai de regulă și participarea, sub o formă sau alta, a cîte unui profesor în roluri solistice sau ca dirijori. De data aceasta concertul a fost dat în sala Studio a Radio-

televiziunii, unde Orchestra „Camerata" alcătuită îndeosebi din studenți ai claselor de vioară, violă, violoncel și contrabas a fost dirijată de Paul Staicu. În două *Concerti grossi* de Corelli, s-a putut deslusi buna pregătire a studenților, preocuparea tuturor, în frunte cu dirijorul, pentru un cînt cît mai curat și mai nuanțat. Am fost totdeauna pentru cîntul discret, în *piano*. Paul Staicu a forțat însă uneori contrastele, căzînd brusc, de la un *forte* bine susținut, la un *piano*, abia perceptibil. În această privință credem că nu trebuie să se exagereze în vederea obținerii unor efecte care nu coincid cu cea mai bună prezentare a muzicii. Relevăm însă bunul acordaj și omogenitatea sonoră a micului ansamblu, fluența cu care a cîntat. *Concertul pentru oboi* de Cimarosa l-a avut ca solist pe studentul Gheorghe Anghelescu. Excelent instrumentist, a cîntat expresiv și dulce, cu tandrețe, dar... cu timiditate. Vrem să spunem că intensitatea sonoră a fost în genere, mică, estompată, topindu-se uneori aproape cu totul în masa orchestrală deși aceasta cînta destul de moderat.

Sensibilitatea interpretului am putut-o aprecia în deosebi în *Siciliana* cînd, descoperit, a cîntat cu multă poezie.

Partea a doua a programului a rezervat, iubitorilor de trompetă — și am putut constata că erau destui în sală, după manifestarea anticipată de simpatie cu care l-au primit pe solist — o plăcută audiție! *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Haydn. Fost prim trompetist în orchestra Operei Române, actualmente profesor la Conservator, solistul Iancu Văduva, căci despre el este vorba, a apărut un virtuoz desăvîrșit al acestui instrument. Iancu Văduva a cîntat deschis, cu naturalețe. Tonul său, de o claritate perfectă, este luminos și argintiu. Pasajele rapide, destul de periculoase, cu deosebire în registrul acut, au fost trecute cu dezinvoltură și ireproșabil. Ne-a impresionat cantabilitatea cu care a cîntat, în permanență, iar în partea liberă, *Cadența*, acel minunat tril, aproape de neexecutat la trompetă, a fost realizat cu o suplețe demnă de toată admirația. Rechemat insistent, a fost obligat să repete finalul. Iancu Văduva este un artist deosebit.

Ne-am bucurat să reaudiem *Codex Caioni* de Doru Popovici, suită de vechi și frumoase melodii populare, armonizate de compozitor cu mult bun gust, simplu și atrăgător. Am gustat polifonia realizată cu o nobilă austeritate în *Preludiu* și în *Elegie*, tulburătoarea *Cîntare a Voevodesei Lupu* cu melodismul ei de o dramatică expresivitate, bine ritmatul *Joc de copii* și *Dansul valah* evocator al unei însuflețite scene populare — redate cu toată înțelegerea și cu o simțitoare participare a orchestrei „Camerata" și dirijorului ei.

Această seară de bună muzică a fost încheiată cu o primă audiție, *Vise*, de Vlad Ulpiu. Este, în primul rînd, o compoziție scurtă. Mare calitate. Apoi faptul că reușește, folosind numai coardele, să realizeze pasaje de atrăgător colorit orchestral și de interesantă eterofonie, îl anunță pe tînărul Vlad Ulpiu ca un promițător meșteșugar al sunetelor. Ideile muzicale mai pregnante, vor veni și ele, cu timpul. Paul Staicu, care este un eminent cornist, se dovedește și un dirijor de talent. El reușește să dinamizeze orchestra „Camerata", să o îndrumeze cu o mînă sigură și cu eleganță. A dovedit că studiase lucrările în amănunțime. O singură sugestie: — să evite excesele de ordinul nuanțelor dinamice, ținîndu-se în linia strictă a indicațiilor din textul muzical.

J. V.

Viodele româneşti

Recent a avut loc în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" un interesant concert experimental ce a constat în prezentarea posibilităților muzicale ale unor instrumente cu coarde concepute de profesorul Ion Delu. În ce constă noutatea acestei noi familii numită a „viodelor"? Tehnica celor 5 instrumente (corespunzînd fiecare compartimentului tradițional al corzilor din orchestra clasică: vioara I — viodina, vioara a II-a — viodena, violă — viodă, violoncel — viograva și contrabas — — viobasa) este identică cu aceea a viorii, de unde și largile posibilități de răspîndire a acestor instrumente în mediile muzicale unde tehnica unui violoncel sau contrabas nu este cunoscută de practicanții amatori instrumentiști. Avantajul oferit, mai ales pentru procesul de învățămînt, este indiscutabil, astfel creindu-se premizele favorabile organizării unor formații orchestrale în școlile fără profil de specialitate. In ceea ce privește eventuala utilizare a acestor instrumente în domeniul compoziției, trebuie să formulez anumite rezerve, cel puțin în ceea ce privește formația alcătuită exclusiv din viode: ea nu are strălucirea streichului tradițional (viodina neavînd scînteierea violinei) și, ceea ce mi s-a părut mai neplăcut, susținerea basului de către viograve și viobase este inconsistentă în raport cu ceea ce realizează în orchestra clasică violoncelul și contrabasul.

Conferențiarul universitar Constantin Romașcanu care și-a asumat sarcina de a pregăti concertul (sarcină cu atît mai dificilă cu cît noutatea instrumentelor ridica probleme de dozaj și acurateță în intonație) mărturisea că intenționează să încerce în continuare o combinație între grupurile tradiționale de corzi și familia viodelor. Așteptăm cu nerăbdare noul experiment întrucît el ar putea da neașteptate rezultate. În orice caz, viodele rămîn cu certitudine o bună realizare pentru domeniul pedagogic și ele vor rezerva poate surprize și compozitorilor.

În încheiere menționez, alături de numele dirijorului Constantin Romașcanu care s-a achitat admirabil de conducerea acestui original ansamblu, pe cele ale soliștilor Silvia Pană și Mihai Beldeanu (viodină), și mai ales Mihai Rebenciuc (viodenă), muzical și sigur pe tehnica sa, care au interpretat pagini de Vivaldi și Bach. Remarcabilă munca depusă de întregul colectiv al orchestrei Facultății de Compoziție — Muzicologie.

DAN BUCIU

Premieră la Opera din Cluj
Tripticul: Mantaua, Sora Angelica, Gianni Schichi

Aşadar un triptic puccinian ; un spectacol prin care publicul — în această perioadă — să fie apropiat şi mai mult de operă, de genul muzical cel mai comentat, cel mai controversat. Trebuia aleasă, în acest scop, o muzică nu prea depărtată de binecunoscuta manieră a melodramei secolului XIX, dar în acelaşi timp o muzică vie, neprăfuită, neplictisitoare. Tripticul puccinian ilustrează perfect perioada „aggiornamento" a compozitorului, perioadă în care acesta încerca senzaţia imprevizibilului, ascultînd muzică de Stravinski, Debussy şi căuta să inoculeze limbajului său culorile timpului. Cum poate fi cucerit mai bine publicul decît cu lucrări în care muzica inteligibilă să se îngemăneze cu montări moderne, cu jocul electrizant al actorilor ? Publicul operei tradiţionale, acelei opere care se juca acum două-trei decenii, operei încărcate de convenţional, care place tocmai prin melodramaticul, prin convenţionalul ei, numeric s-a subţiat foarte mult. Se formează publicul tînăr care doreşte, să spunem, muzica *Aidei* dar nu acceptă montările greoaie, patetismele, lungimile. Realizatorii clujeni ai recentei premiere spuneau că au căutat ca acest triptic să fie „Calul troian" — un salt spre muzica de operă a secolului XX. Şi efortul lor a fost vizibil.

De fapt sînt trei opere care aduc contraste în cadrul unui spectacol unitar. Trei situaţii conflictuale, trei destine se nasc, se dezvoltă şi se încheie fiecare în parte ; şi totuşi, alăturate, momentele distincte se complectează, clădesc, aşa cum am spus unitatea. Ni se propun trei soluţii de rezolvare a situaţiilor critice : prin drama sîngeroasă *(Mantaua)* pe linia extatică *(Sora Angelica)* şi prin comicul suculent *(Gianni Schichi)*. Regizorul Ilie Balea şi scenograful George Codrea au conceput aceleaşi motive vizuale pentru cadrul celor trei desfăşurări, subliniind însă şi nota specifică, caracteristici aparte pentru fiecare operă. S-a renunţat la orice încărcătură inutilă. În locul pînzei pictate, a draperiilor de catifea care absorb sunetele şi înnăbuşă, s-a construit un cadru aerat ; locul obişnuitelor panouri, mobile, l-au luat rulete din ţeavă de vinilin (jumătăţi cilindrice cu sferele îndreptate spre sală, avînd capacitatea de a concentra sunetul) care lasă transparenţa fundalului, au efect de ramă, conturează parcă o stampă. Se dă adîncime scenei, acţiunea poate fi condusă pe mai multe planuri. Notăm cu totul excepţionale ; scenografia lui George Codrea, cadru gîndit de Ilie Balea. În permanenţă pot fi urmărite acţiunea propriuzisă, contrapunctul ei, anume vocile care se suprapun pentru a dezvălui deplin atmosfera apoi comentariul rafinat, modern al autorilor spectacolului, concluziile lor, simbolurile pe care le propun pentru a înţelege semnificaţiile situaţiilor.

Mantaua este povestea tristă a unei dragoste ascunse, a dorinţei de împlinire a unei iubiri, a sfîrşitului tragic. „Fiecare purtăm o manta care ascunde cîteodată bucuria, cîteodată fericirea... cîteodată păcatul !" Hamalul Luigi iubeşte pe soţia patronului său, pe Giorgetta. La malul Senei — Parisul începutului de secol — se descarcă un şlep. Sus pe pod (o etajare a scenei) visează îndrăgostiţii ; jos, lîngă apă o pasiune se înnăbuşă. Culorile sînt întunecate, lumina este răspîndită cu zgîrcenie ; clocotesc sentimentele, apriga dorinţă. Georgeta Orlovschi (Giorgetta) o voce de calitate, Ştefan Popescu, Vasile Cătană, Paramon Maftei şi în special Ana Manciulea în pitorescul rol al „Scotocitoarei" — abordează un joc simplu fără exagerări, fără patetisme. Elimină pe cît cu putinţă momentele statice, subliniază acţiunea; sînt convingători. Muzica lui Puccini este generoasă, înnoirile sale pentru a fi în pas cu timpul sînt sesizabile mai ales la începutul operei. Se ascultă, se urmăreşte cu interes ; depănarea este alertă, tensiunea bine dozată.

Scena se inundă de lumină. O mănăstire italiană unde penitenţa îmbracă (aparent) fericite culori. Sora Angelica ispăşeşte de şapte ani păcatul unei dragoste. Nici un contact cu „lumea plină de păcate", dar sufletul fiecărei surori declarat-nedeclarat zboară spre ea. Claustrarea viselor este imposibilă. Libretul lui Gioachino Forzano face învelişul monahal foarte transparent ; transparent ca ramele decorului pe care plante bolnăvicioase se contorsionează, se încolăcesc, dau senzaţia privirii baobab-ului neputincios care vrea în zadar să-şi descurce crengile. Subiectul are o desfăşurare plată la început ca să sfîrşească şocant în final. La Sora Angelica soseşte Principesa, mătuşa ei, distantă, rece, (prezenţa Milcăi Nistor impune) amintind claustratei de vechiul păcat. Despre copil, singura speranţă a Angelicăi nu are ce să comunice pentru că este mort de cinci ani. Sinuciderea într-o astfel de melodramă vine firesc. Soprana Maria Mureşan (Sora Angelica) conturează cu echilibru, zbuciumul, deznădejdea. Inutil, ca un exces întîmplător, a apărut în montare „viziunea copilului", accentuînd gratuit melodrama, caracterul lacrimogen. În rest ca parte mediană a „Concertului" puccinian, *Sora Angelica* construieşte lent în lumină uriaşe, conuri de întuneric.

Numele lui *Gianni Schichi* este ca refrenul rondo-ului. Puccini face opera buffa sclipitor. Subiectul e antrenant : Don Buoso moare : rudele bocesc cu spatele la mort ; bocesc cu adevărat şi-l batjocoresc cînd află că averea e înstrăinată. Cine-i poate salva ? Gianni Schichi ! Alertă confuză. Cine apare ? Gianni Schichi. Isteţul Gianni se urcă în patul lui Buoso. Din mort, îl preface în muribund şi dictează un testament aşa cum rudele vor. Casa, catîrca şi morile însă le opreşte pentru fiica sa şi iubitul acesteia. Rudele protestează dar dezvăluirea falsului se pedepseşte cu tăierea mîinii drepte. Cum crîcneşte vreunul, Gianni îl ameninţă bălăbănindu-şi mîna şi şuieră „ştiu un refren" ; nimeni nu riscă, totul se termină cu bine.

Nu am văzut niciodată un spectacol de opera buffa la care publicul să rîdă, să se amuze în adevăratul sens al cuvîntului. La Cluj, *Gianni Schichi* reuşeşte să-şi cucerească deplin spectatorii. Titus Paulic este un Gianni Schichi greu de egalat : atîta vervă, atîta spirit în conturarea fiecărei fraze, în arcuirea lor, în dezvăluirea mucalită a ideilor ingenioase ! Alături de el Ana Manciulea, Emil Gherman, Agneta Criza, Ştefan Popescu, Traian Popescu, Ion Iercoşan... de fapt întreaga echipă de actori a jucat efectiv cu aplomb, cu nerv celebra comedie a lui Puccini încîntînd aşa cum am spus spectatorii.

Regizorul Ilie Balea (autor și a picantelor versiuni românești ale libretelor) a reușit să facă din triptic un spectacol de mare succes. A dat scenei lărgime, profunzime (împreună cu scenograful George Codrea) a condus actorii spre jocul modern, viu, sprinten fără poticneli în arii, fără momente plate de scurgere a muzicii ; a construit din *Mantaua, Sora Angelica, Gianni Schichi* — un spectacol modern. Nu este deloc de mirare că în orașul lui Puccini acest coletiv artistic a avut un remarcabil succes. Un colectiv omogen plin de entuziasm în care domnește un spirit de lucru fructuos — notăm buna pregătire a orchestrei dirijate de Petre Sbârcea — poate crea cu ușurință seri de operă, de succes cu săli arhipline. Am citit scrisori adresate artiștilor de către spectatori din Blaj, Sighișoara... orașe unde odată pe lună, la o zi fixă colectivul clujean susține microstagiuni. Aprecierile asupra seriozității a calității spectacolelor erau elocvente. La Mediaș, la Bistrița, „n-aveți un bilet în plus ?" pentru *Faust*, pentru *Flatul fermecat* sau *Aida* este o întrebare frecvent auzită. Se întîmplă uneori chiar la Cluj ca sălile să nu fie foarte pline. Se întîmplă și la repertoriul romantic, dar și la *Stejarul din Borzești* în cazul în care nu sînt invitate școlile să vizioneze. Artiștii clujeni, nume de prestigiu ale artei lirice românești — amintim pe Lucia Stănescu, Ilie Balea, — caută în permanență soluții, acționează, purced la montări noi, le dau prilejul tinerilor să se afirme (majoritatea soliștilor fac parte din generația tînără). Colaborează cu școlile... Pasiunea și seriozitatea cu care lucrează colectivul clujean își arată pe deplin roadele. Fără îndoială vor face succes și *Zamolxe* și *Galileo Galilei* și *Mathis pictorul*... Revedem pînă atunci *Mantaua, Sora Angelica* și în special *Gianni Schichi* cu indiscutabil interes.

SMARANDA OȚEANU

Creație și interpretare muzicală la Constanța

Poate că ziua cînd fiecare oraș de pe întinsul țării noastre va fi un centru de creație și interpretare artistică nu este departe. Condițiile există, de pe acum, mijloacele de interpretare au fost puse la îndemîna publicului și, firește, a făuritorilor de opere de artă, pe care le-am dori cît mai apropiate de viața noastră a tuturor și cît mai apropiate de idealul desăvîrșirii. Filiale ale Uniunii compozitorilor au luat ființă în orașele mai mari, dar compozitori sînt și acolo unde astfel de filiale sau cenacluri nu funcționează încă.

Exemplu este Constanța, unde mijiri plăpînde de creație muzicală au fost încă mai de mult, ca azi să se afirme, în orașul cu umanitate fremătînd în orizonturile mării, o adevărată mișcare muzicală. Ea e reprezentată nu numai de colectivul Teatrului Liric, avînd în fruntea lui pe dirijorul cult, fin și temeinic în ceea ce întreprinde, Constantin Daminescu, de ansamblul Teatrului de revistă „Fantasio", condus de înzestratul compozitor și dirijor Aurel Manolache, ci și de înjghebări, manifestări, acțiuni ale amatorilor din uzine, ateliere, șantiere și școli generale. Ele beneficiază de îndrumarea și instruirea unor muzicieni profesioniști, unii chiar compozitori, dar toți în stare, prin pregătirea și dinamismul lor, să îmbogățească muzica la Constanța și s-o facă auzită în curînd în toată țara.

Simfonia dobrogeană a lui Dragoș Alexandrescu este de pe acum cunoscută de mulți ; publicul a auzit-o și cu prilejul ultimului festival, „Pontica" din octombrie 1971, după cum a ascultat-o, fragmentar, în concertul recent din sala Teatrului „Fantasio". E o lucrare de proporții mari, cu un suflu liric remarcabil, cu coloritul romantic pe care vecinătatea mării îl imprimă poeziei, cîntecelor, atitudinii oamenilor de pe litoral. Păcat că orchestra Teatrului Liric, cu care dirijorul ei permanent, maestrul Constantin Daminescu, a făcut totuși minuni aproape, e încă destul de departe de claritatea, omogenitatea, plenitudinea ce caracterizează un ansamblu instrumental chemat să delecteze nu numai publicul dobrogean, ci și oaspeții care, an de an, își petrec vara în dogoarea generosului soare al Pontului.

Existînd o creație dobrogeană, nu numai declarată în titlul lucrărilor și în intonațiile muzicii, ci chiar datorată unor compozitori aparținînd Dobrogei, concertul de la sfîrșitul lunii mai a înmănunchiat o seamă din piesele lor, ca *Dobrogea de aur* de Ioan D. Chirescu, *Sîrba dobrogeană*, prelucrare pentru cor de Nicolae Popescu-Galicea, *Cîntec la Dunăre* de Grigore Nica, *Peisaj marin* de N. G. Ionescu, *Pe la Beștepe la vie*, prelucrare de Sever Costea, *Dobroge scăldată-n soare* de Em. Frusinescu.

Sînt numai cîteva nume de compozitori dobrogeni, fiindcă trebuie menționați și Boris Cobasnian, cu o frumoasă piesă corală *Vînt de dor*, pe versurile poetului Ștefan Raicu, *Comori de vis* a lui Dem. Diaconescu, folcloristul Dan Moisescu și, firește, Aurel Manolache, care — în partea a doua a concertului — a prezentat trei izbutite compoziții ale sale de muzică ușoară, toate inspirate din specificul marin și dobrogean : *Cîntă, marinară, Fir-ai tu să fii, mare !* și *M-am legat de Dobrogea.*

Ceea ce demonstrează o îmbogățire remarcabilă și diversificarea mișcării muzicale constănțene este existența — pe lîngă corurile profesioniste sau cele școlare — a unor formații vocale de cameră amatoare, ca octetul de muzică clasică al Cooperativei „Îmbrăcămintea", laureat de pe acum al celui de al X-lea concurs „Omagiu partidului", sau Grupul folcloric al Cooperativei „Înainte" din Constanța. Activitatea lor înseamnă, în drumul spre cultură și frumos, un pas hotărît, fiindcă astfel de mici grupuri sînt potrivnice diluării și neglijențelor stilistice în muzică, obligă la o ținută sperioară și, în concluzie, educă pe interpreți și auditori depotrivă.

Din acest punct de vedere, concertul din creația compozitorilor dobrogeni a fost o demonstrație a virtualităților existente la Constanța, precum și a muncii ce trebuie să tindă tot mai mult spre zenitul celor mai certe realizări de artă.

GEORGE SBÂRCEA

Corul din comuna Semlac, jud. Arad

În numărul din 1/13 martie 1881 al revistei „Biserica și Școala" care apărea la Arad, se putea citi sub titlul „Producțiunea corului vocalu din Semlacu", următoarea relatare: „Duminică în 15/27 februarie a.c. avui norocire a lua parte la concertul arangiatu prin corulu vocalu alu agronomiloru români din Semlacu. Cu nespusă plăcere vinu a comunica onoratului publicu decursulu acelui concertu, de care prin comunele române din juru încă nu s'a mai auditu. La or'a prescriptă sal'a ospetăriei mari era deja desu indesată de unu publicu numerosu fără osebire de națiune, asceptîndu cu nerăbdare momentulu începerii, care a urmat îndată după 8 ore pe lîngă următoarea programă:

1. „Scienti'a și folosulu ei", discursu rostitu de preotulu Demetriu Ganea; 2. „Salutarea Patriei", cuartetu esec. de corulu vocalu; 3. „La Români'a liberă", poesie de P. Dulfu, declamată de Emanuilu Moldovanu; 4. „Arcasiulu", cuartetu; 5. „Movila lui Burcelu", poesie de V. Alecsandri, declamată de Gligoriu Căluțeriu; 6. „Hor'a de la Griviția", cuartetu; 7. „Penesiu Curcanulu" poesie de V. Alecsandri, declamată de Ioanu Soșiu; 8. „Hora dela Plevna", cuartetu; 9. „Moda lui acumu", poesie de I. Vulcanu declamată de I. Verisianu; 10. „Dulce-i Vieți'a", cuartetu; 11. „Bălcescu murindu", solo esecutatu de N. Giulanu, economu.

Toate piesele amintite se esecutară de coru sub conducerea lui Achim Siumanu, coristu din Chiseteu ca diriginte cu cea mai mare precisiune, punêndu în uimire întreg publicului, așia încît la aplausele și dorinți'a aceluia a fostu silitu a repeți și de doue ori unele piese și declamațiuni. După cum am înțelesu de la unii membrii ai corului, meritulu la înființiarea acestuia se atribuie bravului economu Nicolau Giulanu, de presinte președintele acelui coru".

Din entuziasta evocare de mai sus, vetustă cronică de epocă, desprindem nu numai o strictă informare faptică, dovedind vechimea și tradiția unui cor existent și astăzi, ci și preocuparea artistică a maselor țărănești din acel timp. Din rîndul acestora s-au recrutat fondatori de coruri ca „președintele" mai sus citat și dirijori fără o cultură muzicală de specialitate, dar înzestrați cu talent și plini de elan patriotic și dragoste pentru muzica românească.

Intelectualitatea sătească își făcea și atunci o datorie de onoare din a sprijini direct activitatea artistică și culturală; învățătorii, în special, erau de obicei dirijorii formațiunilor corale.

O ilustrare vie a acestui fapt o constituie fotografia —document — alăturată, reprezentînd „Corulu voc. alu plugariloru Gr. or. rom. din Semlacu, sub conducerea inventiatorului Gregoriu Roșiu", purtînd data *23 mai 1882.*

În costumele lor naționale din Semlac — veche vatră de cultură românească — așezat pe Mureș, aproape de granița de vest a țării, coriștii, foarte tineri sau vîrstnici, în număr de 39 constituiau un mănunchi entuziast în jurul dirijorului lor. La acea dată ei se considerau o formație închegată, cu activitate permanentă și cu un repertoriu bogat și divers.

În condițiile istorice de atunci ale opresiunii habsburgice, biserica era singura instituție în cadrul căreia se puteau organiza asemenea manifestări, însăși școlile românești fiind confesionale. Așa se explică de ce corul aparținea atunci bisericii „greco-ortodoxe-române". Din documentele cuprinse în arhiva corului, pe care o deține azi dirijorul țăran Grigore Hălmăgean, rezultă că și la acea dată repertoriul era nu numai religios și cuprindea și piese laice, cîntece patriotice, de pahar, populare sau de compozitori români și străini etc., ca: *Marșul Armatei Române din anul 1877, Oda Ostașilor Români, Cît e țara românească, Haidați frați cu arma-n mînă, Hora mare, Hora dobrogeană, Coroana Moldovei* de Flechtenmacher, *Potpuriu popular* de I. Vidu, *Serenada* de Porumbescu, *Noapte de vară* de Mozart.

Mergînd pe firul istoriei, documentele arată că aria de manifestare a corului nu se limita numai la comuna natală; acest cor a fost prezent în 1882 la jubileul a 25 de ani de existență a corului din Chizătău, participînd la festivalul și concursul organizat cu această ocazie, împreună cu alte coruri sătești din: Belinț, Cebza, Budinț, Coșteiul Mare, Herindești, etc. Harnicul învățător și dirijor Grigore Roșu, al cărui nume e evocat cu admirație și azi de către bătrînii satului, a îndrumat cîțiva ani această formație, căreia i-a pus temelie, cîntînd atît în Semlac cît și în împrejurimi.

Corul a fost condus timp de mai bine de trei decenii de dirijorul țăran Teodor Suciu, avînd în anumite perioade o componență mixtă.

Între 1924—1934, reorganizat de învățătorul Antoniu Coșa, de asemenea ca un cor mixt, a cîștigat în amploare, ajungînd la peste 100 de membri. Cu repertoriul îmbogățit *(Deșteaptă-te Române, Trei culori, Pe-al nostru steag, Fata de păstor,* etc.), se deplasează în diferite localități, printre care și în orașul Arad, în repetate rînduri.

În 1935 găsim la conducerea corului pe nepotul învățătorului Roșu, dirijorul țăran Grigore Hălmăgean, care pînă în anul eliberării noastre, singur sau ajutat de alții, a continuat activitatea predecesorilor.

După 1944, sub aceeași conducere, la care s-au adăugat temporar învățătorii Gh. Lăpușcă și în deosebi Petru Galiș precum și alții, corul și-a îmbogățit substanțial activitatea participînd la diferite manifestări și concursuri locale sau din împrejurimi (Șiria, Pecica, Șeitin, Nădlac, Secusigiu, Igriș, etc.), fiind premiat de 2 ori. Din repertoriul acestei perioade de activitate continuă, care a durat pînă prin 1967 — 1968, reținem : *Negruța* de Vidu, *Bănățeana* de Drăgoi, *Rapsodia I-a română* de Aurel Popovici-Racoviță, *La fîntînă* de Bena, *Mama* și *Republică măreață vatră* de Chirescu, *Pui de lei* de Brătianu, *Hora Unirii* de A. Flechtenmacher, *Marșul soldaților* din opera *Faust* de Gounod, cor din *Ernani* de Verdi, *Cîntec de leagăn* de Brahms și altele.

Cum se poate vedea, pregătirea și preocuparea artistică a corului, în această perioadă de după eliberare, a atins un nivel remarcabil, oglindind pasiunea dirijorilor și a coriștilor, străduința lor de a menține sau depăși valoarea tradiției moștenite, perpetuate de-a lungul a 9 decenii de existență .

Cum se prezintă acest cor astăzi ?

Așa cum relatează dirijorul actual Gr. Hălmăgean, el numără 50 de persoane cu vîrstă între 34 și 73 de ani, cu componență mixtă, manifestîndu-se și în cadrul Căminului cultural din Semlac. Un exemplu concludent este concertul dat la1 decembrie 1968 cu ocazia aniversării a 50 de ani de la unirea Transilvaniei cu România, împreună cu orchestra comunei și aceasta cu o veche și continuă activitate de mai multe decenii, condusă de dirijorul Arcadie Pascu.

În ultimii ani însă, manifestările corului au căpătat un caracter sporadic și cu toate că s-au făcut repetiții în vederea aniversării a 9 decenii de existență, se poate constata o mare scădere a activității corale. Cui se datorește această stare de lucruri, care nu se înscrie pe linia tradiției bogate a acestui cor ? Oare forurile culturale locale sau județene și-au epuizat toate mijloacele pentru activizarea acestei formații ? N-ar fi oare cazul să se împrospăteze corul cu cadre tinere, să colaboreze mai des cu orchestra locală, precum și cu fanfara și cu corul german din comună și ele cu veche tradiție ?

Este cazul să ne punem aceste întrebări mai ales astăzi, cînd avem sarcini precise privind întărirea muncii culturale la sate.

GRIGORE BĂRGĂUANU
Dr. TEODOR PASCU

O confruntare coregrafică de înaltă ţinută

Între 20 şi 31 mai a avut loc în Polonia, la Lodz, cea de a treia ediţie a Festivalului internaţional de balet, manifestare artistică ce se desfăşoară din doi în doi ani, fără caracter competitiv. Scopul acestor festivaluri este confruntarea baletului polonez cu trupe străine invitate.

În prefaţa primului caiet al festivalului (1968) se arată : — „Ideia de a organiza la Lodz un astfel de festival, la prima ediţie naţional şi apoi, din 1970, cu caracter internaţional, s-a născut din dorinţa de a aprecia baletul polonez, de a contribui la dezvoltarea formelor contemporane în dans şi de a întrezări perspectivele de viitor." —

Presa poloneză de specialitate menţionează de altfel faptul că contactul şi legătura permanentă cu activitatea creatoare şi realizările de pretutindeni este absolut necesar, schimbul de experienţă aducînd întotdeauna un suflu înnoitor în creaţie şi interpretare. În coloanele ziarelor au apărut articole foarte obiective, severe, competente, scrise cu multă răspundere şi înalt profesionalism, articole care analizau din toate punctele de vedere realizările sau lipsurile tuturor. De altfel, pentru fiecare trupă prezentă a fost organizată cîte o conferinţă de presă, din discuţii reieşind printre altele că pentru a putea duce o muncă organizată, eficientă, susţinută, este necesar ca trupele de balet să fie autonome, în vederea realizării unor parametri artistici superiori, de nivel contemporan. În actualele condiţii, cînd trupa de balet serveşte şi spectacolele de operă, este greu — dacă nu imposibil — să se facă experimente utile, într-un climat creator.

La actuala ediţie a festivalului au fost prezente trupe de balet din Anglia — baletul Rambert —, din U.R.S.S. — Trupa de concert (balet clasic) din Moscova, din Cehoslovacia — baletul teatrului din Kosice, din Franţa — trupa Lazzini, precum şi baletul din Lodz, Poznan şi trupa de balet din Varşovia.

Trupa de balet din Lodz ne-a oferit un foarte interesant program : *Daphnis şi Chloe* de Ravel, în coregrafia lui Witold Borkowski şi *Masa verde* a vestitului Kurt Jooss, în coregrafia clasică, sub îndrumarea fiicei acestuia. Ambele lucrări, diferite ca gen, colorit şi atmosferă, au relevat calităţile şi dorinţa acestei trupe foarte tinere de a aborda un repertoriu cît mai variat. Dansatorii, formaţi la şcoala clasică, cu aplicaţii şi talent pentru dansul modern, au demonstrat, mai ales în *Masa verde*, frumoase calităţi interpretative.

Dintre trupele poloneze vizionate de mine, baletul Operei din Poznan poate concura cu orice mare colectiv de balet. Condus de tînărul coregraf şi scenograf totodată, Conrad Drzewiecki, individualitate adînc ancorată în preocupările mişcării poloneze de balet moderne, colectivul a prezentat o „Seară Bartok" din care m-a impresionat în mod deosebit *Mandarinul miraculos*, într-o viziune originală şi într-o concepţie foarte personală.

Am apreciat în mod deosebit spectacolele trupei Rambert, cea mai veche trupă britanică. Sobrietatea, seriozitatea, calităţile interpretative şi forma fizică excelentă, iată însuşirile ce caracterizează acest mic grup de dansatori. Dansul lor suplu, sincer, poetic sau grotesc, aerian sau de energică concizie, atingînd totdeauna perfecţiunea în desfăşurarea scenică,a constituit un exemplu de artă elevată, de mare forţă sugestivă. Admiraţi atît de specialişti cît şi de marele public, merituosul grup al trupei Rambert a însemnat o prezenţă de neuitat în jurnalul festivalului. Din repertoriul acestora menţionez *This goodey sport*, lucrare de mici proporţii, pe muzică populară din secolul XVI, coregrafiată cu multă imaginaţie de Jonathan Taylor şi magnific dansată de către un grup de 4 fete şi 4 băieţi. Dar cîte n-ar mai fi de spus asupra scenografiei, a costumelor şi a luminii. Trupa engleză a mai prezentat şi o lucrare pe muzica lui Krzysztof Penderecki, cunoscuta *Polimorfie*, în care se reflectă în limbaj coregrafic experienţele triste din timpul războiului şi *Ricercare*, pe muzica lui Mordecai Seter, în coregrafia lui Glen Tetley, compoziţie de mare sensibilitate şi satisfacţie estetică. Înalta tehnică, solida bază clasică, orientarea certă către şcoala modernă, perseverenţa în studiul individual al fiecărui component al trupei, toate acestea întregesc frumoasele calităţi ale trupei de balet Rambert.

Este de menţionat că, în majoritatea lor, programele au fost prezentate cu muzică înregistrată pe bandă de magnetofon, ceea ce nu a împietat în nici un fel asupra calităţii şi valorii artistice a spectacolelor. Excepţie a făcut orchestra Operei din Poznan, avînd la pupitru pe dirijorul Bohdan Wodiczko şi care a susţinut partitura *Mandarinul miraculos*.

Organizatorii polonezi s-au străduit şi au reuşit să imprime un caracter sărbătoresc întregii manifestări. Fiecare spectacol începea cu acelaşi semnal muzical după care erau prezentaţi în faţa publicului coregrafii şi conducătorii trupei respective, excortaţi de cîteva „lebede" ce aveau menirea să ofere flori oaspeţilor.

Spectacolele au mai avut loc în minunata clădire a Teatrului Mare din Lodz, o construcţie recentă, de dimensiuni impresionante, care se ridică în mijlocul oraşului ca un adevărat templu al artei. Inaugurat cu 5 ani în urmă, teatrul posedă una dintre cele mai mari şi moderne scene de operă din Europa. Scena, utilată după cele mai noi cerinţe tehnice, oferă creatorilor posibilităţi depline. Am admirat faptul că în acest oraş industrial viaţa cultural-artistică s-a dezvoltat în ultimii ani cu o vitalitate caracteristică locuitorilor ei iubitori de artă şi cultură. Aşa se explică şi exigenţa şi cerinţele unui public pretenţios, care susţine activitatea intensă a creatorilor din toate domeniile artistice.

La cea de a patra ediţie a acestui Festival internaţional de balet de la Lodz este aşteptată şi trupa Operei Române din Bucureşti, al cărei prestigiu este binecunoscut acolo şi care, după părerea mea, va reprezenta cu cinste arta coregrafică românească, într-o confruntare pretenţioasă, de înaltă ţinută artistică.

TILDE URSEANU

Prezenţe româneşti peste hotare

După turneul întreprins de pianista Victoria Ştefănescu în Spania, în compania Cvartetului Conservatorului din Bucureşti (cu care prilej cronicile au consemnat: „Victoria Ştefănescu este o interpretă excelentă" — *La Verdal* „Victoria Ştefănescu are o tehnică bună, sunet fără amplitudini dat cu suficient volum şi temperament" — *La Gaceta del Norte;* „Pianista Victoria Ştefănescu, sobră, simplă dar eminentă, este posesoare a unei magnifice pregătiri interpretative, a unei depline muzicalităţi. Integrarea ei în cvartet este un model de adaptare şi de plenitudine a măiestriei — *El Norte de Castilla)* aceasta a susţinut o nouă serie de concerte împreună cu violonista Mariana Sîrbu Dăncilă. Apreciindu-le, publicul şi critica au marcat deseori prezenţa acestor interprete ca un adevărat eveniment artistic. „Mariana Sîrbu şi-a demonstrat marele său talent şi extraordinarele sale daruri pentru muzică. Vioara nu are secrete pentra ea... Victoria Ştefănescu a făcut dovada unor calităţi muzicale deosebite, prin modul ferm în care stăpîneşte pianul. Concertul a fost măreţ, de o deosebită clasă..." — *Castellon;* Mariana Sîrbu demonstrează o tehnică excelentă, o stăpînire puţin obişnuită a instrumentului, ceea ce-i permite să adapteze tot ce are mai bun în sensibilitatea ei în redarea muzicii compozitorilor. La pian, Victoria Ştefănescu i-a dat o replică potrivită. În unele pasaje, în care pianul deţine partea solistică, ea a servit de minune pentru a imprima caracterul şi muzicalitatea adecvată momentelor, aşa cum a fost cazul mai ales în magnifica *Sonată* de Brahms" — *Hoja del Lunes* din Palma de Mallorca; „Mariana Sîrbu este o violonistă ireproşabilă, tehnica ei este sigură, eficace şi mobilă, reuşind să scoată un sunet amplu, are o digitaţie perfectă şi arcuşul ei alunecă pe coarde, scoţînd sunete melodioase... Echilibrul muzical al Victoriei Ştefănescu, expresivitatea accentelor sale, calitatea potrivită a nuanţelor au înnobilat cu autentică muzicalitate virtuozitatea ei de acompaniatoare." — *Norte;* iar ziarul *Vigo Sabado* conchide:" Două artiste de renume Mariana Sîrbu este o violonistă cu un arcuş agil, strălucitor, cald, poate mai înclinat spre emoţie decît spre efect... Victoria Ştefănescu, a cărei interpretare merită elogii, o colaboratoare eficientă şi excelentă acompaniatoare. Pentru siguranţa părţii solistice cît şi pentru acompaniament, toate aplauzele."

De asemenea, se cuvine menţionat că *Instituto de estudios giennenses* a invitat-o pe Victoria Ştefănescu ca membră a juriului concursului internaţional de pian „Premio Jaén 1972", prilej cu care, pentru excelenta colaborare la munca de selectare şi apreciere Grupul filarmonic „Andrés Segovia" a oferit artistei române distincţia medaliei „Aceituna de oro".

Baritonul Lucian Marinescu face parte dintre tinerele talente ale şcolii româneşti de canto. Elev al lui Octav Enigărescu, Lucian Marinescu a cucerit în ultimii ani cîteva prestigioase premii la concursuri internaţionale — în 1969, premul IV la Verviers, premiul III la Barcelona şi Marele premiu la Roubaix şi Toulouse; în 1971, Medalia de argint la Concursul UFAM de la Paris şi premiul III la Rio de Janeiro. Ca urmare a prezentării sale la Rio de Janeiro, baritonul Lucian Marinescu a fost invitat pentru aprilie 1972 să cînte pe scena Teatrului naţional „S'Carlos" din Lisabona, într-un spectacol cu opera *Forţa destinului* de Giuseppe Verdi. Spectacolul, regizat de Dario dalla Corte, reunea cîteva mari voci contemporane — tenorul Carlo Bergonzi, soprana Ilva Ligabue —, constituind un fericit prilej de afirmare pentru artistul român. Succesul repurtat într-o asemenea companie demonstrează că Lucian Marinescu (despre care *Diario popular* din Lisabona scrie că este „o voce a cărei carieră se anunţă strălucitoare") a devenit unul dintre interpreţii ce pot să reprezinte cu responsabilitate bunul renume al şcolii româneşti de canto, pe cele mai renumite scene lirice.

Aflată pentru o perioadă de studii în R.F. a Germaniei, pianista Viorica Zorzor a susţinut un recital de muzică contemporană la Şcoala superioară de muzică din Köln. Despre acest recital, ziarul *Kölnische Rundschau* relatează: Ca o excepţională interpretă a lui Bartok ni s-a dezvăluit pianista română Viorica Zorzor, eleva lui Alfons Kontarski, într-o seară de pian la Şcoala superioară de muzică. Ea are un tuşeu ferm şi clar, simţul sigur pentru fineţea ritmică şi pătrunde perfect atmosfera sentimentelor dure ale lui Bartok"; iar *Kölner Kultur* adaugă: „Serata de pian oferită de Viorica Zorzor este o reuşită excepţională... În concertul ei trebuie să admirăm întîi performanţa de memorie. Pianista română şi-a însuşit elementele de interpretare de neconfundat ale fraţilor Kontarski: verva ritmică, pasiune rece, precizie şi un captivant temperament muzical. Cele *Cinci piese* de Bartok (1926) cu complicaţiile lor ritmice au dobîndit o viaţă firească, lipsită de artificiu, iar lucrarea intitulată *Nachtstük* dovedea un impresionism de oţel. *Sonata piccola* de Alexandru Hrisanide, o lucrare de expresie moderat modernă, a fost realizată în contururi exacte. Pianista a demonstrat o cultivare nuanţată a tuşeului şi o capacitate de diferenţiere în redarea valorilor dinamice".

LILIANA CONSTANTINESCU

Ştiri

● La Köln, în cadrul săptămînii concertistice „Musica viva", au fost interpretate şi două lucrări aparţinînd compozitorilor români Lucian Meţianu şi Alexandru Hrisanide. Pianista română Viorica Zorzor şi-a dat concursul, ca reprezentantă a şcolii noastre interpretative.

(România liberă)

● Sub preşedinţia de onoare a ambasadorului Constantin Ene, reprezentantul permanent al României pe lîngă Oficiul Naţiunilor Unite şi al instituţiilor specializate, „Lyon's Club" din Geneva o organizat o seară muzicală omagială închinată memoriei marelui muzician român Dinu Lipatti.

(România liberă)

● După operetele româneşti „Lăsaţi-mă să cînt" şi „Lysistrata", Teatrul de comedie muzicală din Odessa a montat de curînd opereta lui Florin Comişel „Soarele Londrei" — purtînd aici numele eroului său: „Kean". Spectacolul înregistrează un succes remarcabil, jucîndu-se „cu casa închisă". Regia este semnată de Nicuşor Constantinescu, care este şi autor al libretului. La reuşita spectacolului mai colaborează scenograful Dan Nemţeanu şi maestra de balet Elena Penescu Liciu. Inzestrata eechipă de actori a teatrului îşi manifestă satisfacţia ce le-o oferă această nouă ocazie de a lucra cu cei trei reprezentanţi ai ţării noastre.

(Aurora)

● La Paris, în Salle Pleyel, tînăra soprană sovietică Elena Obraztova a susţinut un recital care s-a bucurat de un frumos succes. Programul a cuprins lucrări de Ceaikovski, Rahmaninov, Prokofiev, Manuel de Falla şi Saint-Saëns.

(Le Monde)

● La două luni după ce a primit Marele Premiu naţional pentru muzică, Darius Milhaud a fost ales membru al Academiei franceze de Arte frumoase, devenind astfel succesorul lui Marcel Dupré.

(Le Monde)

● Turneul Teatrului Mare din Moscova întreprins de curînd la Paris a cuprins un număr de spectacole de balet în care s-au reprezentat cinci lucrări de mare succes din repertoriul său permanent: *Spărgătorul de nuci* şi *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Giselle* de Adam, *Don Quijote* de Minkus şi *Spartacus* de Haciaturian.

(Le Monde)

● În prezenţa lui Jacques Duhamel, ministru al culturii, Academia Charles-Cros a decernat marile sale premii ale discului pentru anul 1972 Spicuim din palmares:

In honorem — Premiul Preşedintelui Republicii:

— Georg Solti, pentru cei 25 de ani de imprimări pe disc şi cu ocazia imprimării operei *Tannhäuser* de Wagner (cu Orchestra Filarmonică din Viena, solişti Christa Ludwig, R. Collot).

— Darius Milhaud, pentru *Quartetele de coarde nr. 14 şi 15* şi pentru *Octuor* (Quartetele Parrenin şi Bernède).

— Pierre Fresnay, pentru *Les Contes du lundi* de Alphonse Daudet.

În memoriam:

— Stravinsky: *Stravinsky's Songs* (ultima înregistrare)

— Samson François: *Debussy*

— Bruno Walter: *L'Art de Bruno Walter*

— Jean Vilar: *El Cimarron*

— François Mauriac: *Entretiens avec Jean Amrouche*

— Louis Armstrong

— Mahalia Jackson

— Maurice Chevalier.

Premiul „Pierre Brive":

— Michel Legrand

Premiul „Pierre Brive":

— Muzică medievală spaniolă

Lieduri:

— C. Philip Emanuel Bach: *Ode, Psalmi şi Lieduri.* Dietrich Fischer-Dieskau, Georg Demus)

Operă:

— L. van Beethoven: *Fidelio* (Orchestra Filarmonică din Berlin, dirijor Herbert von Karajan)

— Michael Tippett: *The Midsummer Marriage* (Royal Opera House Covent Garden)

Recital:

— Donizetti: Capodopere necunoscute *(Montserrat Caballe).*

(Le Monde)

● În cadrul schimburilor artistice dintre Opera din Odessa şi Opera din Timişoara, dirijorul Nicolae Boboc şi balerinii Silvia Humaile şi Ioan Gîrba au fost oaspeţi în două spectacole ale Operei din Odessa: *Don Quijote* şi *Giselle.*

(Aurora)

● Sub direcţia lui Barry Brook, a luat fiinţă o nouă Comisie de lucru, Repertoriul Internaţional de Iconografie Muzicală (RId'IM) care va aduna şi va clasifica informaţii asupra picturilor, desenelor, sculpturilor etc. legate de muzică.

(The World of Music)

„TINERI SOLIŞTI VENEZUELIENI"

● Sub acest nume, Fundaţia Mito Juan Pro-Musica din Caracas editează o serie de discuri consacrate unor muzicieni de valoare, insuficient cunoscuţi încă peste hotarele ţării lor. Al treilea disc al acestei serii, apărut de curînd, este dedicat clavecinistului Abraham Abreu care activează şi ca pianist şi profesor de muzică la Universitatea „Simon Bolivar".

Programul recitalului său de pe disc cuprinde lucrări din secolele XVII şi XVIII. Varietatea lor prilejuieşte interpretului afirmarea multiplelor sale calităţi: precizie şi vivacitate ritmică în cele trei Sonate de Scarlatti, simţ coloristic în cele cinci piese ale Suitei nr. 21 a lui François Couperin, claritatea reliefării polifoniei şi logica construcţiei în cele două Toccate de Bach. Cu deosebire atrage atenţia ampla Toccată în fa diez minor, pagină complexă cu o expresivă polifonie cromatică, precum şi surprinzătoarea Toccată în re major de Johann Jakob Froberger. Acest compozitor, încă insuficient cunoscut în general, stă perfect alături de cei trei reprezentanţi străluciţi ai muzicii pentru clavecin prezenţi în acest disc. Ceea ce este cu adevărat uimitor, el a murit înainte ca vreunul din cei trei compozitori să se fi născut. Stilul său polifonic anticipează însă în mod frapant pe acela al marelui Bach.

În concluzie, un disc interesant din toate punctele de vedere.

SELECȚIE PE DISC

● Discul VICTOR SJET—9340—41 cuprinde cîteva din cele 48 de lucrări selecționate la Festivalul internațional de muzică ușoară de la Tokyo — ediția anului 1971 :

— *Once in a World* de Peter Reber (Elveția) ; cîntă Peter, Sue & Marc

— *Ena filo zito* de Spyros Cardamis (Grecia) ; cîntă Marina Adamopoulou

— *Le grand bazar* — autor și interpret : Daniel Popp (Franța)

— *Take your leave* — autor și interpret : David Curtis (Noua Zeelandă)

— *Everyday dreamer* — autor și interpret : John Malone (S.U.A.)

— *The zeppelin song* — autor și interpret : Jukha Kuoppamaki (Finlanda)

— *Mi ciudad* — autor și interpret : Carlos Blanco (Mexic)

—*Obecanje* — de Nikica Kalogjera (Iugoslavia) ; cîntă Yupka Dimitrovska

— *With the deepest love from Djakarta* de Mochtar Embut (Indonezia) ; cîntă : Elly Sri Kudus

— *Contigo* de Roberto Luti (Venezuela) ; cîntă Domenika

— *Touch me, love me, rock me* de Charles Frenreisz (Ungaria) ; cîntă : Charles Frenreisz, Thomas Barta, Joseph Laux, Gabor Presser — *Dolce, triste* de Silvio Paveses (Italia) ; cîntă Loretta Goggi

— *Walk that mile* de Atek Jacinto (Filipine) ; cîntă The New dimension Singers

— *Moze juz jutro* de Leszek Bogdanowicz (Polonia) ; cîntă Irena Santor

— *Infern sau paradis ?* de Laurențiu Profeta (România) ; cîntă Mihai Dumbravă

— *Up on the hill* de Johari Salleh (Malaezia) ; cîntă Zain Azman

— *Les amoureux de la tere* de Peter Jacques (Suedia) ; cîntă Ann Christy

— *Girl (I'm gonna get you)* de Ford Bellini (Irlanda) ; cîntă Mark Hastings

— *Perhaps one day* de Serif Yüzbasioglu (Turcia) ; cîntă Senay

— *Id-dinja llum* de Sonny Monte (Malta) ; cîntă Jon Lukas

— *Best seller* de Ignace Baert (Belgia) ; cîntă Ignace Baert, R. Dero

— *Oh God it's beautiful* de Paul Ditchfield (Republica Sud-Africană) ; cîntă Eddie Eckstein

— *Love, don't let me down* — autoare și interpretă : Mignonne Fernando (Ceylon)

— *It's lovely* de Ted Wade (Jamaica) ; cîntă Lou Sparkes

— *Puppet on life* — autor și interpret : Mogi Darusman (Austria)

— *Shahbaz Qalandar* de Nazir Ali (Pakistan) ; cîntă Madam Noor Jehan

— *Un jour l'amour* de André Popp (Franța) ; cîntă Martine Clemenceau

— *Song of departure* de Hitoshi Komuro (Japonia) ; cîntă Peter, Sue & Marc.

ILEANA RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Á l'occasion d'un double anniversaire

Il est de ces anniversaires qui nous comblent de joie radieuse, parce qu'en donnant au passé une perspective, ils témoignent de sa vigueur et le rajeunissent, de même que, chaque année, la nature reste jeune en ses choses et la vie en ses êtres.

Les 7 et 20 du mois de Mai 1972, ayant célébré cent vingtcinq années depuis la naissance de CONSTANTIN DIMITRESCU et de GAVRIIL MUSICESCU, prestigieux précurseurs de la création musicale roumaine, de son art de l'interprétation et de sa pédagogie en musique, ces dates ont représenté beaucoup plus que deux feuillets solennels du calendrier de la vie musicale roumaine. Les deux fêtes, en effet, şi proches l'une de l'autre, nous aident à mesurer l'histoire de notre culture musicale, dont l'étape moderne d'affirmation enregistre comme point de départ le milieu du XIX-e siècle, décisif d'ailleurs pour l'union des Principautés Roumaines en un seul état, pour le déclenchement de la lutte heroïque de l'indépendance nationale, pour le progrès général de la vie sociale et culturelle sur le sol roumain. Loin dans le passé, les documents l'attestent, — puisque le génie anonyme du peuple s'est manifesté depuis des temps immémoriaux — la culture musicale mationale s'est lentement acheminnée vers ses structures modernes spécifiques et sa fonction, qui, de nos jours, la caracterisent grâce à son contact frequent et fécond avec l'art musical oriental et occidental qui, sur la terre roumaine, se sont rencontrées comme à un carrefour de l'espace et du temps. Sachant assimiler ses acquis avec un esprit d',,accueil" qui lui est propre, mais sachant aussi offrir avec générosité ses propres valeurs, ses propres concepts et ses expériences, la musique roumaine a grandi en même temps que prenaient leur essor et s'affermissaient la conscience nationale, l'idéal de liberté, l'aspiration militante pour le progrès social et politique de notre pays. La musique s'affirmait ainsi comme l'expression de la spiritualité de la nation roumaine, de ses nobles sentiments et de ses idées avancées.

Avant d'arriver à ses imposantes réalisations modernes et contemporaines, la musique roumaine a parcouru une route difficile, jalonnée d'accumulations — modestes, si on les envisage à la lumière des oeuvres actuelles, mais dignes de toute notre estime si on les considère dans leur noblesse passée et dans l'esprit véritablement progressiste qui leur a donné naissance. Au sein de cette pléïade de musiciens patriotes, artistes aspirant à la démocratie et adeptes de l'école musicale nationale, Gavriil Musicescu et Constantin Dimitrescu ont eu un rôle des plus importants et tout en naissant sous le même signe, l'histoire leur a désigné des chemins différents aux bouts desquels l'un et l'autre devaient trouver l'affirmation au service de la musique roumaine.

Gavriil Musicescu s'était formé au Conservatoire de St. Petersbourg, comme disciple du groupe des Cinq. C'est ici qu'il a reçu son idéal musical — le culte de la musique paysanne d'expression réaliste et de robuste et inédite facture rythmique et modale. Il est demeuré toute sa vie fidèle à l'art vocal-choral, considé-

rant qu'il pouvait avoir une vaste résonnance sur les masses, par la manière directe dont il exprime les vérités de la vie. Convaincu de bonne heure de son devoir d'établir un pont de liaison entre la chanson roumaine ancestrale — qui, dans les villages, conservait ses formes de manifestations les plus authentiques — et la nouvelle musique savante — qui, au cours de ces années historiques, faisait de l'art choral son champ le plus fécond de recherches et de diffusion dans les masses —, Gavriil Musicescu se consacre à la création chorale, la tenant pour le moyen idéal de toucher les coeurs des gens simples et les amener ainsi petit-à-petit à comprendre les trésors de beauté élaborée, contenus par les pièces musicales d'autres genres. Il attribuait en plus au mouvement choral un rôle politique important, puisqu'il le considérait à même d'emporter en un seul élan spirituel, interprètes et public. Pour dresser le bilan de sa téméraire tournée dans les villes de Transylvanie et du Banat — à ce moment-là encore sous la domination des Habsbourgs —, tournée qu'il effectua à la tête d'une méritoire Chorale qu'il avait formée à la Cathédrale Métropolitaine de Jassy, Gavriil Musicescu trouve des paroles aussi éloquentes que significatives : „De telles excursions musicales ont le mérite de faire l'éducation du peuple et d'annoblir son caractère, mais elles ont en plus de hautes missions à remplir, des missions d'Etat. C'est ce que j'ai poursuivi lors de l'excursion organisée ; j'ai voulu tâter le pouls des Roumains d'au-delà des Carpates et j'ai pu constater combien notre excursion était nécessaire, puisqu'elle a encouragé et ravivé les forces morales des Roumains dans leur lutte contre l'oppresseur étranger. Suivant leur propre dire, notre arrivée parmi eux a signifié „du baume sur une plaie". Voici là une confession d'ou se dégagent non seulement le sens de la contribution de Musicescu en tant que musicien militant pour l'éducation du peuple, mais aussi celui de son orientation créatrice, de ses idées et de sa pratique en tant que compositeur. Il voyait en effet dans le chant du peuple, la meilleure modalité musicale pour exprimer ces traits étiques et cette conscience esthétique propres aux Roumains : „Je n'ai jamais douté de la beauté, de la richesse et de la puissance magique exercées par les chansons du peuple. Nos tendres airs populaires décrivent en couleurs vives la douceur et la bonté du caractère des Roumains. Si le paysan roumain finit par oublier quelque peu des miséres qu'il endure et par supporter avec vaillance les besoins qui l'accablent, il le doit pour une bonne part à l'influence de ses douces mélodies qui le consolent les jours de tristesse, qui le rendent joyeux, les jours de bonheur. Je pense donc — s'adressait-il en dehors de tout esprit chauvin au mouvement musical national — que le moment est venu d'écouter et d'apprendre les mélodies roumaines, à côté des autres étrangères". „Si des chansons comme *Acuma ora sună, Moartea vitează, Oşteanul român, Hora de la Plevna, Limba românească, Cu tărie, înainte, Copii ai patriei iubite, Cîntecul lui Stefan-Vodă, Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul, Fiii României,* ont fait vibrer les coeurs d'amour de la liberté et ont allumé l'espoir chez tous ceux qui, nombreux et humbles, depuis des siècles, attendaient des jours meilleurs, d'autres chansons, aux titres vraisemblablement naïfs, de menues chansons, telles que *Vine ştiuca de la baltă*, ou *Arde-mă, frige-mă*, puisées à la source d'Anton Pann — d'un lyrisme si pittoresque — ou à celle de l'univers enfantin, n'ont pas été moins fructueuses sur le plan de l'esthétique puisqu'elles étaient l'expression de la même conception qui avait inspiré Chopin lorsqu'il transfigurait par son pathos romantique les airs nationaux en en faisant de véritables „canons cachés parmi les fleurs".

Parmi les chansons de contenu patriotique et les choeurs d'une candeur presqu'enfantine de Musicescu, se trouvent de magistraux concertos pour choeur, pièces du répertoire de culte, qui font pendant — la réplique roumaine — aux oeuvres de Bortneanski, de Jomakinson Davîdovski, ainsi que des morceaux de musique chorale de facture poétique élevée *(Răsai lună, Dor, dorule, Ileană, Stăncuţa, Zis-a badea*, etc.)

La réforme de Musicescu, décisive en ce qui concerne les thèmes et le langage de la musique chorale roumaine, ainsi que les moyens de la faire valoir, partaient non seulement des données de l'école russe à laquelle il s'était formé, mais encore de l'expérience de l'art musical occidental, classique et romantique, qu'avec son esprit largement visionnaire, il ne pouvait que hautement apprécier. Il fonde sa conception de l'harmonie sur le *„Dodecacordonus"* de Glareanus (1547), sur le *Traité d'harmonie réduit à ses principes naturels* de Jean-Philippe Rameau (1722), sur les règles comprises dans le *Dictionnaire de Musique* de J. J. Rousseau, sur les études de musique ecclésiastique de caractère modal antique et populaire de Bourgault-Ducoudray.

Décoré de la Médaille d'Or, en 1889, lors de l'Exposition Universelle de Paris à laquelle il a participé personnellement, Musicescu — cible par ailleurs des critiques de quelques musiciens routiniers — a eu la joie de voir ses efforts novateurs compris et appréciés avec compétence et enthousiasme dans le pays comme à l'étranger. A. Xenopol, notre éminent historien mais aussi un solide connaisseur des problèmes de musique, dont il s'occupait parfois par écrit, tint à relever la signification de l'acte courageux par lequel le compositeur et maître de chapelle roumain avait institué le chant choral roumain : „Gavriil Musicescu, dans son désir de faire progresser la musique en Roumanie, a osé (puisque les pas les plus sages restent des audaces devant la routine vieille et stupide !) écarter la dernière entrave sur la voie du développement de la

musique harmonique en notre pays : il a introduit des voix de femmes dans l'ensemble du Choeur métropolitain de Jassy... en contribuant de la sorte à ce que la musique de la deuxième capitale du pays devienne d'une grandeur et d'une beauté vraiment étonnantes"... Et un savant de la taille de Julien Tiersot soulignait dans son article sur la *Musique et les danses roumaines*, publié le 15 février 1890, dans la „Revue des Traditions Populaires" paraissant à Paris :

„M. Musicesco, maître de chapelle de la Métropolie de Jassy, fit exécuter en 1887, à l'occasion d'une fête solennelle, un choix de mélodies populaires roumaines harmonisées par lui. C'était alors une vraie hardiesse, car on n'avait jamais tenté jusque là, en Roumanie, de sortir les chansons populaires de leur milieu naturel : les champs, et de les faire exécuter par des musiciens plus habiles que leurs interprètes habituels : les paysans. Or, le succès passa toute espérance. L'on a vu, en France, des choses non moins étonnantes ; encouragé par cet accueil, M. Musicesco vient de publier un Recueil de 12 ces mélodies, avec des harmonisations pour choeur et transcriptions pour piano. Les paroles sont empruntées à divers recueils, tels que les *Poésies populaires roumaines* de M. Alecsandri, ou prises directement à la tradition populaire ; quant aux mélodies, qui sont la portion vraiment neuve et originale du Recueil, elles ont été communiquées de divers points de la Roumanie, tantôt chantées par des paysans ou des *laoutari*, tantôt notées par des musiciens de profession. La plupart sont des chansons de danse, aux paroles satiriques ; quelques unes sont des chansons d'amour, l'on trouve encore une chanson de soldat, fort originale du point de vue mélodique..." Et l'auteur de l'étude ci-dessus — comme du reste aussi ceux qui, en d'autres journaux (Le Temps, Le Figaro), publiaient des articles sur le même thème, reproduits ensuite dans *L'Indépendance Roumaine* de Bucarest ou *La revue de l'Orient* de Budapest — s'occupe languement de la conception toute nouvelle et originale, dans l'esprit de laquelle Musicescu — pour la première fois — aura harmonisé les chansons roumaines de structure modale. Cela rappelle cet autre épisode, celui d'Erik Satie, qui, lors de la même Exposition de Paris, prenait également contact avec les chansons et les danses roumaines exécutées par les laoutars roumains. *Les Gnossiennes* en sortirent, composées sans barres de mesure, dans le goût de cette harmonie modale qui pointait à l'horizon, avant qu'elle n'éclatât avec le génie des Janacek, Bartók, Enesco.

Premier d'une promotion de diplômés du Conservatoire de Bucarest, CONSTANTIN DIMITRESCU se perfectionne à Vienne et à Paris, dans l'art du violoncelle. Il en rapporte, en dehors d'une instruction musicale choisie, des conceptions et une expérience profitables à la modernisation de la vie musicale roumaine, à laquelle il s'est consacré, non seulement en améliorant continuellement les programmes des concerts de l'époque, mais aussi en abordant lui-même des genres qui n'avaient pas été pratiqués jusqu'alors, pour être spécifiques d'un stade avancé de la culture musicale. Ce sont par exemple le genre du concerto pour violoncelle et orchestre, la musique de chambre. Bien que partiellement et indirectement influencée par le langage et le contenu d'expression de l'art musical populaire — notamment par celui de facture et de diffusion citadine —, la création de Constantin Dimitrescu se caractérise par une *maestria*, une chaleur de l'expression, qui compensent un certain ecclectisme du style, inhérent d'ailleurs à une oeuvre musicale de synthèse, s'étendant depuis Haydn aux romantiques, que le jeune violoncelliste roumain rencontrait à Paris au cours de ses années d'études.

Ses trois concertos pour violoncelle et orchestre, son *Ouverture pour orchestre*, sa *Danse paysanne*, enfin les sept quatuors pour cordes, ont en effet mis les bases du genre en Roumanie.

C'est en cela du reste que réside le véritable mérite des précurseurs de l'école moderne de musique et c'est là le point de vue véritablement juste dont il faille considérer leurs réalisations : la hardiesse de l'avant coureur, — particulièrement vive chez Musicescu même si elle ne transgresse pas le périmètre de l'art choral destiné surtout aux amateurs ; l'aspiration vers le progrès, chez Dimitrescu, jusqu'à vouloir atteindre ces sommets de la vieille tradition musicale européenne, encore qu'il ne se préoccupe que vaguement des problèmes du langage musical, laissant aux générations futures le soin de les parfaire. Pourrait-on affirmer que Constantin Dimitrescu était foncièrement étranger aux tendances de l'époque vers un art musical d'expression nationale ? Pour avoir la réponse, écoutons-le déclarer lui-même : „Les étrangers de passage dans notre pays se moquent de nous et nous traitent d'ignorants en ce qui concerne l'art musical" — il exagérait ainsi consciemment la situation, dans un Mémoire qu'il adressait en 1897 à la Direction générale des Théâtres — „Quant à nous, les uns — manquant de sentiment national — se réjouissent devant un tel spectacle et s'associent aux étrangers, nous tenant pour incapables d'écrire mieux, et le public — contrit de ce que disent les étrangers et ignorant les inventions malveillants des autres — attendent avec nostalgie le jour où la nouvelle moisson de notre Conservatoiré pourra donner un éclatant démenti aux uns et aux autres".

La marche de l'année 1877, pour choeur mixte, les opérettes *Nini* et le *Sergent* Cartouche la très populaire *Danse paysanne*, des mélodies pour voix et instruments sont le meilleur démenti que Dimitrescu ait apporté au scepticisme, sur la même voie que de lon-

gues années plus tard, Enesco, Jora, Drăgoi, Negrea, Andricu. Paul Constantinescu, devaient parcourir avec gloire. Entre la génération de ces derniers et les précurseurs que nous venons de fêter, se placent la génération de Dimitrie Kiriac, Ion Vidu, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, redevables les uns comme les autres de l'esprit puissant et dynamique de Musicescu et de Dimitrescu. C'est là un côté tout aussi édifiant de l'activité des précurseurs, qu'il nous lèguent, afin qu'il soit étudié et qu'il lui en soit rendu hommage, afin que cet exemple ne cesse de porter fruit.

Ces quelques paroles, à la mémoire de nos deux grands précurseurs, ne sont qu'une faible postface à l'exégèse bien plus profonde élaborée au fil des années par les Prof. George Breazul, Zeno Vancea, Wilhelm Berger, Octavian Cosma ; elles sont aussi fort peu de chose à côté du concert organisé le soir de la commémoration grâce au concours de l'Orchestre Philharmonique „George Enescu" de Bucarest, et soutenu avec la maîtrise à laquelle cet ensemble nous a habitué de longue date et à laquelle nous répondons toujours avec toute notre admiration, également répartie au chef de l'orchestre, à ses solistes, à l'ensemble tout entier.

Dr. VASILE TOMESCU

Une monographie monumentale consacrée à Georges Enesco

Une ample monographie consacrée à la vie et à la personnalité multilatérale de GEORGES ENESCO, a paru tout dernièrement aux Editions de l'Académie de la R.S. de Roumanie, à l'occasion de l'anniversaire de 90 ans depuis la naissance du grand compositeur, violoniste, pianiste et chef d'orchestre roumain.

L'ouvrage, par ses proportions, est monumental : deux volumes, totalisant, avec les annexes — appareil critique, bibliographie, index alphabétique des ouvrages du maître, résumé en français — près de 1.300 pages.

La personalité complexe d'Enesco a dominé la vie musicale roumaine dès la première décennie du siècle et continue encore actuellement d'exercer une grande influence sur la culture de sa patrie ; en même temps, par l'important apport à la vie internationale de concert et par l'originalité de sa création, il s'est acquis une place définitive dans la galerie des grands musiciens contemporains. Il est, par conséquent, normal que l'activité multilatérale du maître et particulièrement son oeuvre, aient suscité l'intérêt des commentateurs ; l'appareil bibliographique concernant la personnalité énescienne est extrêmement vaste et comprend aussi bien des chroniques et des interviews, que des études analytiques, des considérations esthétiques, des essais, des travaux monographiques.

Pour réaliser un ouvrage consacré à la personnalité créatrice et d'interprète d'un musicien, plusieurs voies sont à choisir : celle dont nous nous occupons ici, part — dans le commentaire de la contribution créatrice — de l'examen de la partition, en démontrant, par des arguments exclusivement musicaux, la valeur de la composition analysée ; nous apprécions également — et nous le tenons pour la seule voie de probité morale et scientifique — l'écrit fondé sur des documents et des témoignages directs et, surtout, autorisés. Une tissure de suppositions et de spéculations, aussi ingénieuses qu'elles soient, demeure étrangère à l'esprit scientifique et ne peut offrir qu'une image altérée du sujet ou de l'objet étudié. Cela ne veut point dire, sans doute, que l'étude musicologique puisse se passer de perspicacité et de fantaisie, mais seulement que celles-ci doivent être continuellement censurées par la rigueur de l'information et subordonnées au fait artistique concret. J'ai entrepris ces brèves considérations de méthode, afin de souligner justement que la monographie sur „GEORGES ENESCO" qui fait l'objet de notre compte rendu sans négliger la littérature existente, est construite sur le principe de la *recherche directe* de toutes les sources à sa portée. Son élaboration a été longue et a entraîné d'importantes forces de la musicologie roumaine actuelle. En vérité l'introduction, rédigée par Mircea Voicana, le coordonnateur de l'ouvrage, débute par l'alinéat suivant : „Après des recherches de près d'une décennie des problèmes que soulève à l'époque contemporaine le phénomène Enesco, le secteur d'Histoire de la Musique de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la R. S. de Roumanie, présente aux spécialistes et aux lecteurs roumains la monographie „George Enesco", commencée par les soins des regretés Professeurs Georges Opresco et Mihail Jora". Suivent l'exposé des principes de conception, de documentation, d'élaboration, ainsi que des considérations de caractère général sur la méthode de la sélection documentaire, sur l'utilisation des sources indirectes, des références critiques, bibliographiques, etc. Les auteurs ont préféré l'ordre chronologique des évènements au classement par genre d'activité, de sorte que le lecteur a l'image complète, en même temps que

complexe du musicien multilatéral Enesco, et peut l'accompagner le long d'une route de travail incessant, caractérisée par le talent, la méticulosité, l'exigence à l'égard de lui-même, la réceptivité et le désir de se surpasser, l'adhésion aux grands idéaux humanistes de l'époque et de son peuple ; avec une telle conception de la rédaction, il est naturel que les envois, les considérations marginales, l'établissement des rapports de dépendance, d'influence et de formation du style dans la création ou l'interprétation, abondent.

L'ouvrage se partage en cinq parties comprenant treize sections : les années de formation (l'enfance, les études à Vienne, les années d'études à Paris) ; l'affirmation (succès du symphoniste, musicien de taille internationale, les années de la première querre mondiale) ; la maturité (éclaircissement, les grandes tournées) ; l'accomplissement (réévaluation, première de l'opéra *Oedipe,* coryphée et serviteur de la création roumaine) ; synthèses et perspectives (les années de la seconde guerre mondiale, l'essence de l'oeuvre en un mot) ; une conclusion suivie d'annexes de grande utilité pour le chercheur qui désirerait s'informer sur certains aspects particuliers de la création ou de l'interprétation, sur les personnes auxquelles on se réfère, etc. Il faut remarquer, dans les cas de documentation ambiguë, ou d'une interprétation sujette à plusieurs points de vue, que les auteurs s'abstiennent de formuler des hypothèses, laissant au lecteur et surtout au chercheur ultérieur en possession de plus de données, la liberté d'apprécier le phénomène.

Des chercheurs de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, ayant une expérience accumulée et appréciée, ont participé à l'élaboration de cette monographie : Elena Zottoviceanu, Alfred Hoffman, Clémence Firca, en collaboration avec Adrian Raţiu, Myriam Marbé, Stefan Niculescu, compositeurs et musicologues, dont les investigations dans le domaine de la création énescienne les ont depuis longtemps fait connaître et apprécier par le monde musical roumain, autant que par les cercles internationaux du domaine. Les exemples musicaux, abondants, sont suffisants pour illustrer les arguments esthétiques et analytiques ; pareillement utiles les différentes et nombreuses citations des sources diverses. Une bonne note pour la partie iconographique, partiellement connue mais partiellement aussi inédite, autant que pour les conditions graphiques (papier, relieure, etc.) Il convient de même de souligner le résumé en langue française qui permet au lecteur ne connaissant pas le roumain de se faire une idée assez complète de la structure et de la substance de la monographie, de la personnalité complexe du musicien roumain, auquel elle est consacrée.

Il nous serait certainement possible de présenter encore d'autres nombreux détails concernant l'organisation de l'ouvrage et ses modalités de réalisation ; nous n'en ferons rien, non pas pour la difficulté de l'opération au point de vue du choix, que pour la facilité offerte au lecteur de se faire lui-même une image concluante. De même, nous ne pouvons entreprendre une synthèse du livre — celle-ci se trouvant dans les chapitres mêmes de l'ouvrage, conçus comme tels. Nous éviterons aussi l'énoncé des pianiste et du chef d'orchestre Enesco (celles-ci étant suffisamment présente à l'esprit des contemporains), ainsi que celles concernant les ouvrages qui s'inscrivent parmi les chefs d'oeuvre du maître — eux aussi largement connus et reconnus (qu'il s'agisse des *Rhapsodies roumaines,* de la *Symphonie de chambre,* des *lieder* ou de l'opéra *Oedipe*).

Le compte rendu semble être de la sorte plutôt une reprise, forcément pâle et lacunaire du sujet traité de manière détaillée par les auteurs.

On ne saurait pourtant ne pas relever qu'une telle entreprise de semblables dimensions dépasse les possibilités d'investigation et d'étude d'un seul musicologue, d'où aussi la solution adoptée, l'appui généreux de l'Académie et de tous les musiciens qui ont été à même de prêter leur concours à l'oeuvre.

La parution de la monographie GEORGES ENESCO s'inscrit dans notre littérature musicologique contemporaine comme un événement et nous pensons qu'elle aura une influence positive sur l'activité de recherche, qu'elle stimulera la continuité de l'investigation en profondeur aussi bien qu' à la surface de ce que à juste titre on a nommé „le phénomène Enesco". A côté des disques édités par l'Electrecord, qui contiennent la totalité de l'oeuvre énescienne, la monographie représente l'un des instruments fondamentaux, à même de faire connaître cette personnalité universelle de premier rang, dont les contributions et l'influence dans la musique roumaine — et non seulement roumaine — sont vivantes et permanentes.

PETRE CODREANU

Chronique du disque

ECE 0629

Le disque réunit quatre compositeurs — Dumitru Bughici, Alexandru Paşcanu, Sergiu Sarchizov et Ştefan Zorzor — lesquels font partie de la génération des musiciens roumains contemporains marquants. Ils s'y manifestent chacun par l'un de leurs ouvrages de musique vocale-symphonique, proche l'un de l'autre au point de vue du thème.

Dédié aux héros communistes tombés dans la lutte menée pour la liberté et le bonheur du peuple roumain, le poème symphonique *Monumentul* (op. 27) de Dumitru Bughici, emploie dans le cadre de la forme sonate dans laquelle il est conçu, des thèmes dynamiques, qu'ils soient créés par l'auteur, ou qu'ils soient empruntés à des chansons révolutionnaires bien connues : *Doina Haşului, Internaţionala, Privesc din Doftana, Alarmă la C.F.R.*, etc.

La cantate pour choeur d'enfants et de voix d'hommes, mezzosoprano et orchestre *Balada celui fără nume* de Sergiu Sarchizov, a été composée sur les vers du poète Nicolae Tăutu, en 1971 et dédiée au cinquantenaire du Parti Communiste Roumain. Le thème du morceau, d'origine folklorique, pris au genre épique de la ballade, est développé dans la forme d'un dialogue dynamique entre les différents compartiments sonores, en obtenant dans l'ensemble une construction unitaire, ou se détache la maîtrise du compositeur dans l'emploi des moyens d'expression de l'orchestration et des ensembles vocaux.

Le poème symphonique *In memoriam* de Al. Paşcanu rend hommage aux sacrifices des meilleurs fils du peuple, étant dédié — comme le motto l'indique — „à ceux qui sont tombés le visage tourné vers l'aube d'un monde meilleur, plus juste et plus libre". S'inspirant du chant populaire, en marquant une préférence pour les motifs des lamentations, le compositeur crée une atmosphère douloureuse mais sereine, où la souffrance déchirante ne se départit pourtant pas d'une attitude de calme et de sobriété, pareille à la dignité dont le peuple roumain a accueilli les vicissitudes de son passé historique.

Ecrit dans la forme d'une cantate plus réduite, pour choeur de voix de femmes et petit orchestre, l'ouvrage *Tara mea* de Stefan Zorzor, s"inspire des merveilleux vers de Tudor Arghezi, pour décrire les beautés de la patrie. La citation folklorique étant associée au thème créé par le compositeur, la pièce apporte des alternances de passages gais, radieux, déroulés sur un rythme vif et spontané, dénotant de la candeur en même temps que de la vitalité, à l'instar de ces paysages du Maramureş, terre de notre pays d'où semble être plus particulièrement issus les thèmes populaires qui sertissent la construction sonore.

Les quatre ouvrages ont été réalisés avec le concours des orchestres de la Radiotélévision roumaine, sous la baguette de Emanuel Elenescu et Carol Litvin, du choeur l'enfants du Palais des Pionniers, chef — Gheorghe Popescu, ainsi que du choeur de femmes de la Radiotélévision et de la soliste Martha Kessler.

ECE 0630

L'orchestre „Academica" du Conservatoire de Bucarest — constitué en 1967—1968 par les meilleurs instrumentistes du corps des étudiants de l'année respective, — dirigé par son chef Alexandre Sumski, offre sur ce disque un programe intégral d'ouvrages du XVIII-e siècle.

La *VI-e Symphonie en Ré majeur „Le matin"* de Joseph Haydn, sans être un ouvrage à programme au sens le plus large du terme, suggère néanmoins le climat spirituel du début d'une journée ensoleillée ; la mélodie claire, semble empreinte de lumière, ses rythmes rappellent les inflexions des danses populaires.

La *24.e Symphonie en Si bémol majeur*, KV 182 de Wolfang Amadeus Mozart, assez rarement jouée dans les concerts, se place cependant par sa réalisation réussie dans l'art de la composition parmi les ouvrages de l'époque de maturité de Mozart : le langage orchestral en est équilibré, la logique du déroulement thématique se caractérise par un maximum de simplicité et d'expression.

Le troisième ouvrage du disque est le *Concerto pour hautbois et orchestre en Ré mineur* d'Alessandro Marcello ; c'est une des pages concertantes caractéristiques du baroque musical italien. Le soliste, le hautbois Radu Chişu, est l'un des plus jeunes interprètes, dont les qualités ont déjà été relevées par le décernement de distinctions internationales au concours „Printemps praguais" et au Concours International de Genève.

Un document artistique de grand prix conservé dans la phonothèque de la Radiotélévision : l'enregistrement de la *Symphonie no. 10 en Mi mineur, op. 93, de* Dimitri Chostakhovitch, sous la direction de l'éminent chef Constantin Silvestri (1913—1968) a été transposé par l'Electrecord qui l'a ainsi offert aux amateurs d'art musical dans des versions Mono et Stereo, à même de rendre l'audition aussi proche que possible de l'authenticité des salles de concert. L'accouplement Silvestri-Chostakhovitch représente une fusion des plus heureuses, puisque les deux personnalités sont marquantes par le style contemporain qu'elles impriment à leur musique et à leur interprétation. De la sorte, par la réunion de leurs conceptions musicales, les procédés et les particularités de l'art symphonique en sortent plus prégnants, les détails les plus fins de l'expression artistique, qui ont conduit à la réalisation des moments intensément dramatiques des parties lentes, aussi bien que l'ensemble de l'ouvrage, gagnent les premiers en intensité et le second en unité.

L'orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine a une contribution des plus importantes, réussissant à rendre avec un maximum de finesse les qualités d'expression de l'ouvrage de Chostakhovitch interprétées magistralement par Silvestri ; aussi, le disque devient-il de la sorte, un document précieux non seulement du grand maître russe, de l'éminent directeur d'orchestre roumain, mais aussi des aptitudes remarquables de l'orchestre.

ECE 0633
ST-ECE 0634

La série des disques-médaillons consacrés aux interprètes roumains les plus représentatifs est continué par le récital du pianiste Alexandru Demetriad qui a enregistré au Studio de l'Electrecord un programme intégral composé des *Nocturnes* et *Mazourkas* de Chopin.

Alexandru Demetriad, dont le tempérament est tout spécialement porté vers le répertoire romantique, prouve combien il est maître de l'instrument, réussissant à rendre ce monde particulièrement „chopinien" de délicate poésie, sans toutefois omettre de lui donner une certaine „objectivité", par un traitement contemporain de l'interprétation romantique empreinte de pathétique.

Les 4 Nocturnes *(no. 7 en Do dièze mineur, op. 27, no. 1 ; no. 13 en Do mineur, op. 48, no. 1 ; no. 15 en Fa mineur, op. 55, no. 1* et *no. 18 en Mi majeur, op. 62, no. 2)* de même que les 7 Mazourkas *(no. 13 en La mineur, op. 17, no. 4 ; no. 21 en Do dièze mineur, op. 30 no. 4 ; no. 32 en Do dièze mineur, op. 50, no.3 ; no. 40 en Fa mineur. op. 63, no. 2 ; no. 45 en La mineur, op. 67, no. 4 ; no. 47 en La mineur, op. 68, no. 2 ; no. 49 en Fa mineur, op. 68, no. 4)* sont interprétées de manière à joindre le caractère spectaculaire, bien que rigoureux, à un véritable style „bel-canto" du piano, où les déploiements de virtuosité dans les nombreuses figurations mélodiques, ne gênent en rien la transparence rafinnée, si caractéristique du style chopinien. Alexandru Demetriad le sent et sait le suggérer, en faisant de ces pièces de véritables messagères des intonations folkloriques polonaises vêtues de la nostalgie des souvenirs d'enfance du compositeur.

ŞT. BONEA

MAGAZINUL „MUZICA"
București – Sectorul I
Calea Victoriei nr. 41
Tel. 15.60.88

Vinde prin virament și numerar:

Instrumente muzicale de tot felul și accesorii,
Aparate muzicale — electronice și accesorii,
Discuri,
Note și tipărituri muzicale românești și străine,
Articole de artizanat.

Mărfurile pot fi achiziționate de către orice instituție sau unitate socialistă (școli, universități, licee de muzică, conservatoare, biblioteci, case de cultură, cămine culturale, consilii sindicale, etc.) pe bază de comandă fermă sau contract, menționîndu-se Banca, nr. de cont și art. bugetar, sau ramburs în baza unei scrisori adresate Magazinului MUZICA.

Pentru orientarea dvs. continuăm publicarea unor alte serii de articole cu prețurile respective.

TIPĂRITURI MUZICALE APĂRUTE ÎN ED. MUZICALĂ și import DIN R.D.G. și U.R.S.S.

Metode, studii, lucrări ajutătoare și de inițiere în muzică — instrumental, cînt și coral.

Album de piese mici clasice Ed. îngrijită de Josef Prunner lei 6
Album de sonatine Clementi, Mozart, Beethoven, Diabelli, Kuhlau ed. îngrijită de Th. Bălan lei 12
Album 60 sonatine foarte ușoare, culegere Schäfer lei 35
Album de piese pt. pian clasice și de comp. români, contemporani, culegere îngrijită de Gina Solomon lei 17
Album de compozitori români și contemporani culegere îngrijită de Emilia Vlangali lei 22
Album Fiii lui Bach și contemporanii lor lei 16
Album maeștrii vechi alte meister vol. I germani lei 19
Album maeștrii vechi alte meister vol. II francezi lei 20
Album maeștrii vechi alte meister vol. III italieni lei 20
Album maeștrii vechi alte meister vol. IV englezi, olandezi, spanioli lei 19

Bach, Johann Sebastian — Album piese preferate Sara Hainze lei 12
Bach, Johann Sebastian — Album 7 piese concerte după Vivaldi, sonate lei 8,50
Bach, Johann Sebastian — Arie cu 30 variațiuni, Goldberg.
Bach, Johan Sebastian — Album pt. Anna Magdalena Bach lei 11
Bach, Johann Sebastian — Fugi, preludii lei 10
Bach, Johann Sebastian — Invențiuni la 2 voci lei 12
Bach, Johann Sebastian — Invențiuni la 3 voci lei 12
Bach, Johann Sebastian — Suite engleze caiet I—II (15+15) lei 30
Bach, Johann Sebastian — Suite franceze lei 25
Bach, Johann Sebastian — Partite, caiet I—II (15 + 15) lei 30
Bach, Johann Sebastian — Preludii mici 6 și 12 lei 12
Bach, Johann Sebastian — Toccate lei 14
Bach, Johann Sebastian — Ofrande muzicale lei 15
Bach, Johann Sebastian — Clavecinul bine temperat vol. I—II (32+32) lei 64
Bach, Johann Sebastian — 69 choralmelodien cu bas cifrat lei 12
Bach, Johann Sebastian — Arta fugii lei 25
Bach, Johann Sebastian — Concert italian și fantezie cromatică lei 12
Beethoven L. W. — Album piese mici lei 12
Beethoven L. W. — Sonate vol I-II-III (48, 50, 50) lei 148
Beethoven L. W. — Sonate — 32 sonate — separate lei 6—12
Beethoven L. W. — 6 Sonatine lei 12
Beethoven L. W. — Bagatele și rondouri lei 26
Beethoven L. W. — Variațiuni vol. I-II (25+25) lei 50
Beethoven L. W. — Simfonii reducție vol. I-II (30+32) lei 64
Bertini — op. 29 studii pregătitoare pentru Cramer I lei 12
Bertini — op. 100 Studii ușoare fără octave lei 12
Beyer Ferdinand — Metodă de pian „Peters" lei 12
Brahms Jöhannes — Album piese vol. I-II (30+40) lei 60
Brahms Jöhannes — Sonate op. 1—2—5 lei 20
Brahms Jöhannes — Rapsodii op. 79 lei 10
Brahm Jöhannes — Variațiuni pe o temă de Händel lei 12
Brahms Jöhannes — Idem variațiuni pe o temă de Paganini lei 12
Brahms Jöhannes — Dansuri ungare lei 18
Brahms Jöhannes — Valsuri op. 39 lei 12
Brahms Jöhannes — Opus 117 Intermezzi lei 7,50
Brahms Jöhannes — Opus 118 Piese lei 8,50
Brahms Jöhannes — Opus 119 Piese lei 7,50
Brahms Jöhannes — 51 Studii, exerciții lei 12
Brînduș Nicolae — Piese pe teme populare după Bella Bartok lei 10
Burgmüller — Opus 100 Studii elementare lei 13

Cernovodeanu Maria — Mica metodă lei 13
Ceaikovsky — Album pentru copii lei 12
Chilf Nicolae — 10 Miniaturi lei 8,50
Chopin Frederic — Balade și impromptu-uri lei 25
Chopin Frederic — Mazurci lei 25
Chopin Frederic — Nocturne lei 36
Chopin Frederic — Poloneze lei 25
Chopin Frederic — Preludii și Rondo lei
Chopin Frederic — Scherzi, fantazie lei 25
Chopin Frederic — Sonate lei 25
Chopin Frederic — Studii lei 42
Chopin Frederic — Valsuri lei 18
Chopin Frederic — Album piese : Berceuse, Barcarole, Bolero lei 25
Clementi Muzio — Gradus ad Parnasum vol. I lei 25
Clementi Muzio — 10 sonate celebre lei 26
Clementi Muzio — 12 sonatine lei 17,50
Clementi Muzio — Preludii și exerciții lei 20
Constantinescu Paul — Patru fabule lei 12
Constantinescu Paul — Trei piese lei 12
Cornea Ionescu Alma — Metodă pian lei 28

(Va urma)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

* * * Din Raportul la Conferința Națională a Partidului Comunist Român, prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu 1

ION DUMITRESCU

Nobilul sens al strădaniilor noastre . . . 2

★

* * * În vizită la Muzeul de Istorie al Republicii Socialiste România 4

Muzica : Gheorghe Bazavan
Versurile : Crișan Constantinescu
Vatră de mîndri eroi (planșă)

IOAN GH. BADEA

Pagini din istoria muzicilor militare românești 5

PUNCTE DE VEDERE

LAURENȚIU PROFETA

Tineri compozitori și creația de muzică corală și ușoară 8

DUMITRU BUGHICI

Despre rolul criticii și autocriticii în viața noastră muzicală 10

CREAȚII

COSTIN CAZABAN

„Tulnice" de Mihai Moldovan 11

CORNELIU DAN GEORGESCU

„Melopee" și „Simfonii" de Liviu Glodeanu 14

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

Nicolae Călinoiu, Constantin Răsvan, Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Meline Poladian-Ghenea, Grigore Constantinescu, C. Cazaban, Dan Buciu, Smaranda Oțeanu, George Sbârcea, Grigore Bărgăuanu, Dr. Teodor Pascu (pag. 18—37)

DE PESTE HOTARE

TILDE URSEANU

O confruntare coregrafică de înaltă ținută 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU

A l'occasion d'un double anniversaire . . . 42

PETRE CODREANU

Une monographie monumentale consacrée a Georges Enesco 45

ȘT. BONEA

La cronique du disque 47

SOMMAIRE

* * * Extraits du Rapport du Secrétaire Général du Parti Nicolae Ceaușescu, à la Conférence Nationale du Parti Comuniste Roumain 1

ION DUMITRESCU

La noble signification de nos efforts 2

★

* * * Visite au Musée d'Histoire de la République Socialiste de Roumanie 4

Musique : Gheorghe Bazavan
Vers : Crișan Constantinescu
„Vatră de mîndri eroi" (planche)

IOAN GH. BADEA

Pages de l'histoire des fanfares roumaines . . 5

OPINIONS

LAURENȚIU PROFETA

Sur quelques jeunes compositeurs et la création de musique chorale et légere 8

DUMITRU BUGHICI

Sur le rôle de la critique et de l'auto-critique dans notre vie musicale 10

OEUVRES

COSTIN CAZABAN

Tulnice (Les *„tulnics"*) de Mihai Moldovan . . 11

CORNELIU DAN GEORGESCU

„Melopée" et „Symphonies" de Liviu Glodeanu 14

LA VIE MUSICALE

Signent :

Nicolae Călinoiu, Constantin Răsvan, Edgar Elian, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Meline Poladian-Ghenea, Grigore Constantinescu, C. Cazaban, Dan Buciu, Smaranda Oțeanu, George Sbârcea, Grigore Bărgăuanu, Dr. Teodor Pascu (pag. 18—37)

NOUVELLES DE L'ETRANGER

TILDE URSEANU

Une confrontation chorégraphique de la plus haute tenue 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
En français par Colette Ghimpețeanu

Dr. VASILE TOMESCU

A l'occasion d'un double anniversaire . . . 42

PETRE CODREANU

Une monographie monumentale consacrée à GEORGES ENESCO 45

ȘT. BONEA

La cronique du disque 47

Muzica — Nr. 7 — p. 1 — 48 Bucureşti iulie 1972

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul mixt al „Palatului Culturii“ din Ploieşti dirijat de George C. Ionescu.

I. P. „Informaţia“ c. 1559

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

august 1972 8

SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 8 (237) august 1972

PENTRU TIMPUL PE CARE-L TRĂIM

Compozitorii și muzicologii se alătură cu toată ființa efortului constructiv al poporului nostru condus de Partid pe drumul înfloririi perpetue a României, pe drumul consolidării păcii și cooperării în lume. Membrii Uniunii Compozitorilor, toți slujitorii artei sunetelor ne înscrim în ritmul care cheamă cincinalul la întrecere cu sine însuși, ritm hărăzit să apropie pe plaiuri românești viitorul de prezent, unind ambele etape într-un singur ev aprins.

Trăim în adevăr în România de astăzi — care sărbătorește cu noi succese cea de a XXVIII-a aniversare a Eliberării — o viață dinamică și intensă care nu-și află egal decît în dinamismul și în intensitatea marilor evenimente ale vieții internaționale. Materie vie, expresivă pentru sintezele pe care le-a făcut Conferința Națională a Partidului și pe care le va face la jubileul unui sfert de veac aniversarea Republicii, marile împliniri ca și ceea ce mai avem de împlinit în economie și în cultură, în imperiul eticului și al esteticului sînt deopotrivă obiect de meditație, de gîndire critică și de acțiune, de impuls cutezător și de răspuns cu dăruire.

Din acest febril șantier care ridicînd țara se ridică pe sine, facem parte și noi compozitorii, muzicologii, toți militanții pentru propășirea muzicii românești. Urmîndu-și nestrămutată hotărîrea de a da viață chemării Partidului, pătrunsă de conștiința răspunderii sale în împlinirea destinului muzicii naționale, Uniunea Compozitorilor, toți muzicienii desfășoară o susținută activitate pe planul îmbogățirii creației cu noi lucrări semnificative pentru timpul pe care-l străbatem, pe planul cunoașterii și cîntării realității ce ne înconjoară, pe planul fructificării continue a muzicalității cu care este înzestrat poporul român, pe planul răspîndirii frumuseților artei în rîndurile largi ale poporului. Acesta este omagiul adus de noi Conferinței Naționale a Partidului.

În perioada care a trecut de la dezbaterea largă și însușirea propunerilor Secretarului General al Partidului și a Documentelor Plenarei Comitetului Central al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971 privind îmbunătățirea activității ideologice și cultural-educative au sporit considerabil strădaniile noastre de a răspunde cerințelor spirituale ale omului contemporan, făuritorul societății socialiste multilateral dezvoltate. Actualul șantier de creație muzicală cuprinde multe lucrări inspirate din viața și idealurile oamenilor muncii aparținînd diferitelor domenii de activitate, din realitățile satului socialist, din preocupările și năzuințele tineretului, ostașilor. Viitoarea stagiune de concerte și de spectacole va pune în lumină noi creații în genul operei și baletului, oratoriului și cantatei, simfoniei cu temă, cîntecului patriotic și mobilizator, muzicii ușoare care comunică un nobil mesaj etic, punînd toate în valoare talentul și măiestria compozitorilor din întreaga țară. Concursul de cîntece organizat pentru cinstirea Semicentenarului Uniunii Tineretului Comunist, concursurile inițiate de Radio și Televiziune, de Ministerul Forțelor Armate, de Consiliul Național al Pionierilor, s-au bucurat de asemeni de participarea compozitorilor. Ediția din acest an a Festivalului de muzică ușoară de la Mamaia s-a desfășurat sub semnul aspirației de a realiza noi creații semnificative pentru sensibilitatea tineretului educat în societatea noastră socialistă.

O activitate mai intensă ca oricînd s-a desfășurat în domeniul adîncirii relațiilor dintre muzicieni și viața care palpită în uzine și fabrici, pe ogoare. Membrii Uniunii Compozitorilor au purtat dialoguri utile pentru lărgirea orizontului de creație, pentru adîncirea dragostei și interesului oamenilor muncii față de valorile culturii muzicale. Din toamnă pînă astăzi am vizitat în capitală uzinele de pe platforma „23 August", Termocentrala „București-Sud", uzinele „Autobuzul", fabrica de confecții „Tricodava" iar în țară orașul, portul și județul Constanța, orașul Fetești cu unitățile de producție pe care le cuprinde. Susținem activitatea cercului de prieteni ai muzicii la uzinele „Republica" și „23 August", sindicatul trustului de construcții industriale al sectorului 4 București, Casa de cultură a tineretului din Sibiu și pregătim înființarea unor cercuri similare la Pitești, Slobozia și la uzinele „Griviția Roșie" din Capitală. Membrii Uniunii noastre au participat la înființarea primei reuniuni corale din țară „Înfrățirea" de la Topoloveni și contribuie la buna desfășurare a activității Universităților Populare, Caselor de cultură, formațiilor artistice de amatori, a Concursului coral televizat „Cîntare Patriei". Colaborăm activ cu factorii vieții culturale din județele și orașele țării pentru organizarea unor festivaluri locale de artă muzicală. Muzicologia noastră s-a angajat cu pasiune să realizeze volume de sinteză privind probleme și aspecte ale dezvoltării culturii muzicale în anii Republicii.

Un reviriment trebuie să aibă loc în domeniul spectacolului de operă și balet, de operetă și de teatru muzical, problemă care a format obiectul unei ample dezbateri organizată nu de mult de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în colaborare cu Uniunea Compozitorilor. Creația originală în aceste sectoare nu a reușit încă să abordeze la înălțimea dorită temele atît de puternice ale actualității, iar unele lucrări nu corespund nivelului artistic specific muzicii românești în ansamblu. O parte însemnată a repertoriului de muzică distractivă poartă încă amprenta influențelor artei de minoră semnificație, realitate ignorată de critica noastră de specialitate.

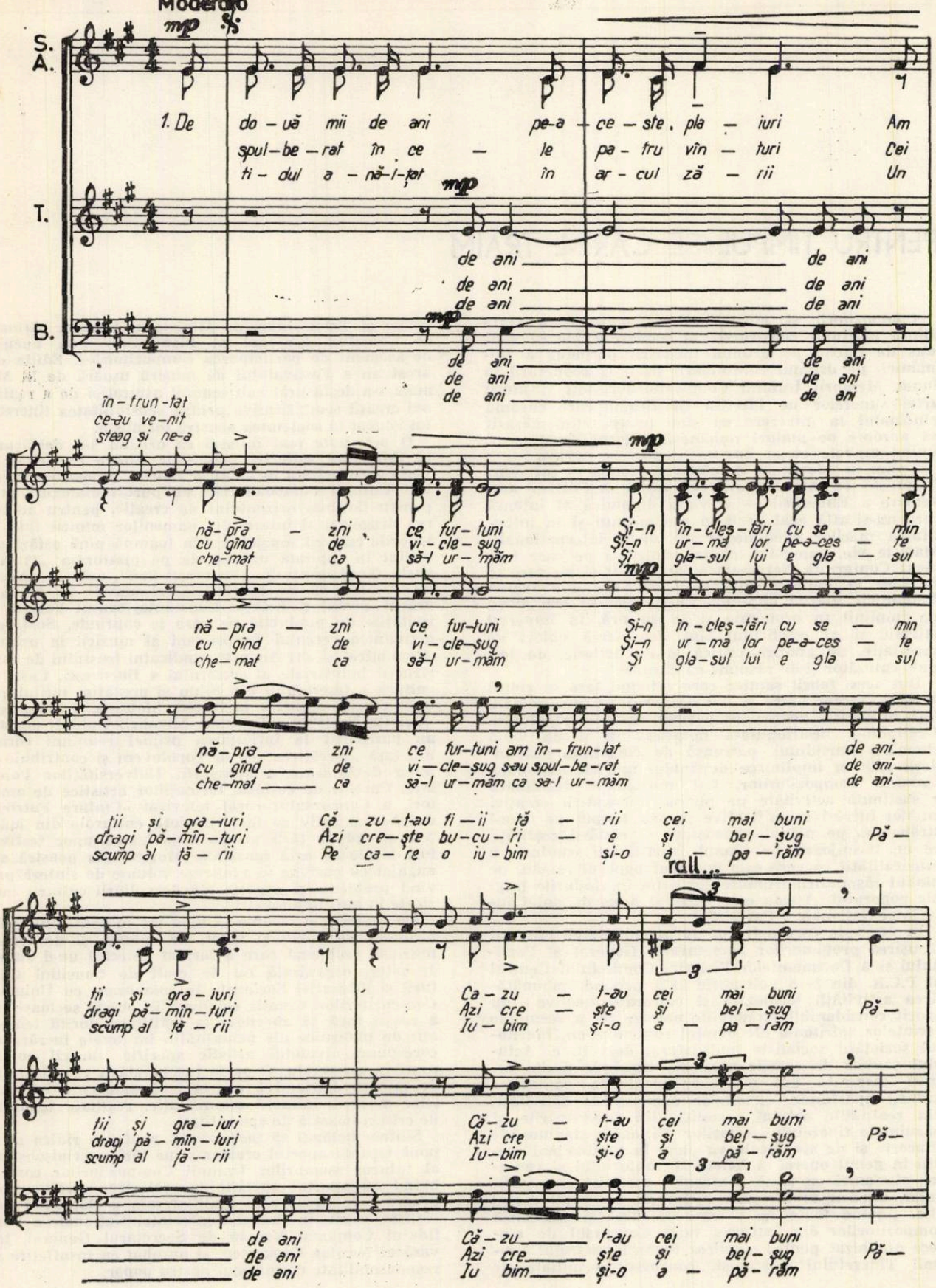
Sîntem hotărîți să facem totul pentru a ridica pe o nouă treaptă aportul creator și pe tărîm social-obștesc al tuturor membrilor Uniunii Compozitorilor contribuind cu aportul specific la realizarea strălucitului program de prosperare multilaterală a României Socialiste, expus în cadrul Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român de Secretarul General, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și aprobat cu însuflețire și responsabilitate de întregul nostru popor.

Premiul Uniunii Compozitorilor pe anii 1970-1971

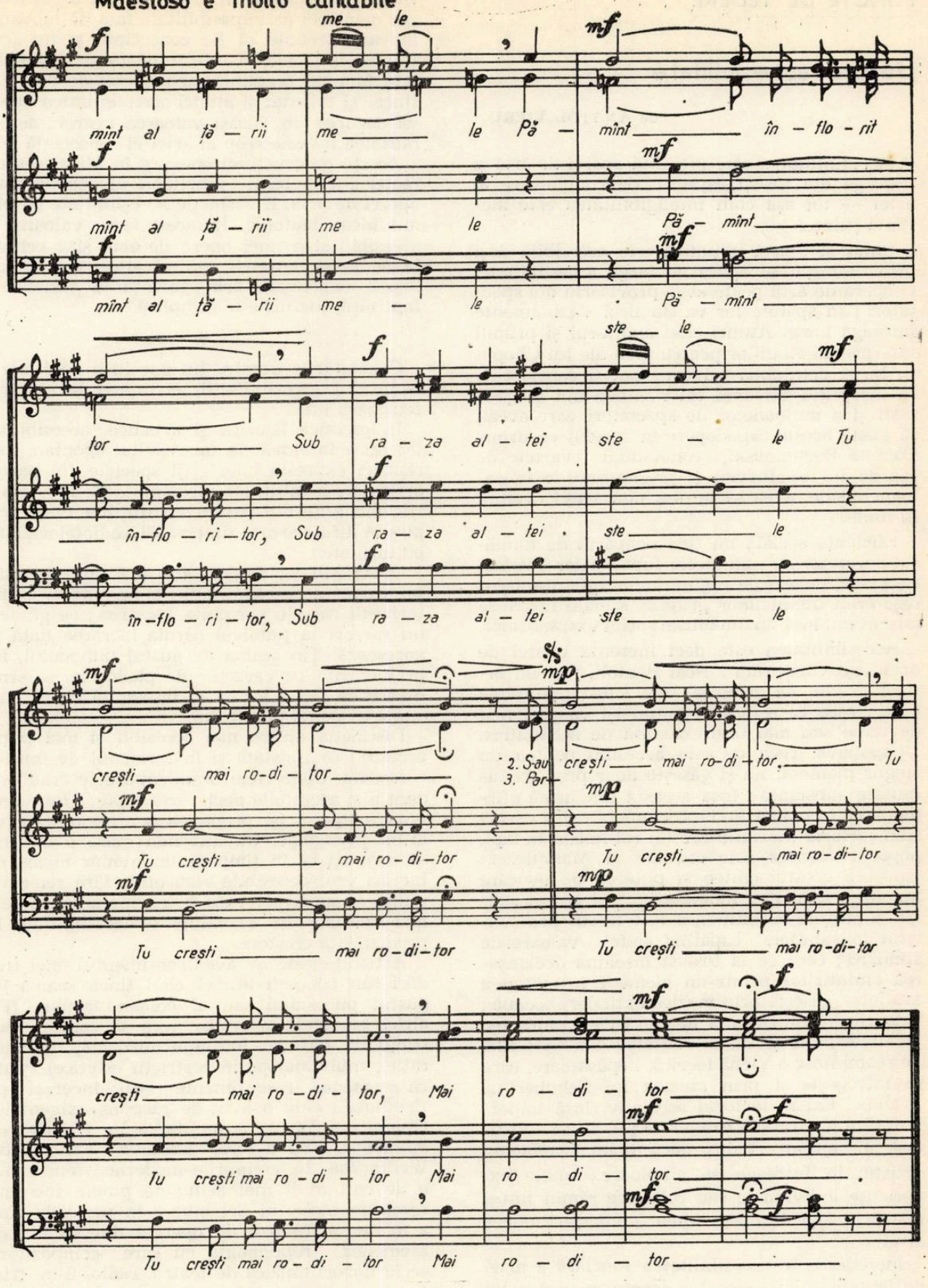
PĂMÎNT AL ȚĂRII MELE

Versurile de Bogdan Căuș *și* Ion Ruș — **Cor mixt** — *Muzica de* Zaharia Popescu

Moderato



Maestoso e molto cantabile



Despre accesibilitate

de ANATOL VIERU

Accesibilitatea este inerentă operei de artă şi decurge din însuşi aspectul de comunicare al artei — tot aşa cum inteligibilitatea este inerentă ştiinţei.

Chiar şi o artă iniţiatică este accesibilă deşi prin definiţie se apără de larga accesibilitate. O operă de artă poate avea provizoriu doi spectatori ; în spatele lor va sta însă virtualmente întreaga lume. Atunci cînd auditorul şi primul interpret al studiilor pentru pian ale lui Chopin fu Liszt, cele două persoane pot fi considerate ca începutul coloanei celor cîteva mii de pianişti şi a milioanelor de spectatori care aveau să guste aceste capodopere în secolul ce urma. Contele Razumovski, comandînd cvartete de coarde lui Beethoven şi prezentîndu-le în saloanele sale, avea să le deschidă astfel drumul în lume.

Eficienţa socială nu ţine neapărat de numărul spectatorilor ; cîntecele luptătorilor antifascişti din închisorile regimului burghezo-moşieresc erau bunul unor grupuri sociale restrînse care aveau însă un dinamism social extraordinar.

Accesibilitatea este deci inerentă operei de artă. Aşa cum arăta Pascal Bentoiu într-un articol al său, ea decurge din substanţialitatea artei ; ceea ce este substanţial îşi va găsi mai devreme sau mai tîrziu o sferă de ascultători. Dimpotrivă, ceea ce este accesibil pentru un singur moment, nu-şi găseşte doar prin accesibilitate substanţă ; însa această din urmă afirmaţie ar trebui să fie bine studiată ; sînt cazuri cînd *factorul asociativ* are un rol imens. În fapt, poporul francez este coautor al Marsiliezei ; valoarea acestui cîntec şi puterea de evocare nu vin numai din sunetele lui ; el a fost spălat în sîngele revoluţiei, a fost trecut prin vuietul mulţimilor, căpătînd astfel valoare de stindard ; ceea ce la Proust însemna declanşarea amintirilor printr-un element instantaneu asociativ, găseşte prin muzică extindere socială ; valsurile lui J. Strauss în afară de frumuseţea lor imaculată şi de frivolitatea lor inocentă, ne reamintesc o Viena feerică, nepăsătoare, care se întregeşte şi prin muzica lui Schubert şi Brahms. Există factorul asociativ, însă importanţa lui nu trebuie exagerată ; el nu se substituie mesajului artistic, dacă luăm fenomenul artistic în întreaga sa amploare ; unele experienţe individuale sau colective rămîn totuşi restrînse faţă de masivitatea lumii spirituale a artei.

Încrederea în accesibilitatea funciară a artei ne izbeşte şi în concepţia despre muzică a lui G. Enescu. Îndemnul adresat de el compozitorilor : „fiţi sinceri în creaţia voastră" este văzut de obicei ca impasibilitate faţă de inovaţie ; inovaţia trebuie să fie consecinţă şi nu scop. Dar acelaşi îndemn este totodată şi impasibilitate faţă de accesibilitatea operei de artă : fii sincer şi talentat şi atunci accesibilitatea operei va decurge din însăşi valoarea operei ; accesibilitatea nu este scop al artei ci consecinţă a ei.

Aceste observaţiuni converg în afirmarea caracterului inerent, inevitabil al accesibilităţii operei de artă. E vorba de accesibilitate pe planul ideal, platonic. În acest sens, valoarea şi accesibilitatea unei opere de artă sînt echivalente, accesibilitatea nefiind altceva decît valoarea exprimată prin potenţa ei socială. În fapt însă, lucrurile se complică.

★

Constatările noastre nu duc la o neglijare a factorului accesibilităţii, ci numai la evitarea fetişizării lui.

În practica istorică şi artistică, accesibilitatea nu e întotdeauna un rezultat spontan, inerent, ci expresia unei griji speciale din partea artiştilor, instituţiilor ideologice, iar în vremurile moderne din partea instituţiilor ce-şi propun să difuzeze arta (impresari, radioteleviziuni, edituri, etc.).

1) Artiştii au deseori, sub o formă sau alta, preocuparea accesibilităţii : ei se gîndesc la interpreţii care le vor cînta lucrarea ; se gîndesc nu rareori la publicul căruia lucrarea dată se adresează. Ţin seama de gustul publicului, iar în lucrările cu caracter de pledoarie, se străduiesc ca ideile lor să se transmită cu cît mai multă evidenţă publicului.

Distincţia dintre mai accesibil şi mai puţin accesibil se constată şi în termenul de *muzica reservata*. Concertele brandenburgice erau evident mai accesibile decît *Arta fugii ; Clavecinul bine temperat* îşi propunea o accesibilitate de ordin pedagogic. Cu atît mai mare e bucuria să constaţi că în timp ce un număr imens de lucrări vrut-accesibile s-au ofilit fără remediu, multă muzică *reservata* în exemplarele ei cele mai speciale îşi dezvăluie o accesibilitate în permanentă creştere.

Artistul clasic nu avea sentimentul unei trădări sau concesii atunci cînd ţinea seama de gustul publicului sau al comanditarului. (De altfel comanda acestuia avea de obicei restricţii de termen, formaţie muzicală, remuneraţie ; mult mai puţin restricţii estetice). Poate că asemenea resentimente l-au încercat pe Beethoven cînd a avut de răspuns exigenţelor Operei din Viena, la montarea lui *Fidelio ;* de asemenea, cînd a scris lucrarea *Victoria lui Wellington*. În vremurile moderne fenomenul a devenit mult mai acut ; ne putem închipui resentimentele lui Schönberg în perioada cînd a lucrat la Teatrul de operetă din Viena ; de asemenea, repugnanţa cu care compozitorii scriu uneori muzică de teatru, radio, film, tristul fenomen numit „muzică alimentară"... dar accesibilă.

2) O grijă specială pentru accesibilitate o au marile mișcări spirituale, ideologice, care doresc să influențeze masele cu arma muzicii.

Există o mare tradiție a cîntecelor patriotice, în care valoarea intrinsecă a piesei trece pe planul doi ; națiunea, prin istoria ei, devine creatoare a cîntecului ; e adevărat că alte națiuni nu mai resimt valoarea simbolică a acestor cîntece.

Este normal ca mișcarea comunistă modernă să se preocupe de influențarea maselor. *Internaționala,* care s-a născut spontan, a fost trecută prin focul revoluțiilor, căpătînd un destin istoric.

3) În fine venim la preocupările de accesibilitate ale marilor instituții moderne de difuzare a artei, culturii, informațiilor ; așa numitele mass-media : radioul, T.V., casele de discuri, filmul, editurile. Acestea au nevoie de muzică multă, de toate felurile și dacă se poate, nu prea proastă. Pentru acestea accesibilitatea, accesul la public reprezintă un scop deliberat, activ urmărit, fie din motive comerciale, fie politico-ideologice.

Pentru instituțiile comerciale, îndeosebi, accesibilitatea înseamnă satisfacerea cerințelor unei pieți economice ; aceste întreprinderi sînt nevoite și în măsură să sondeze piața prin metode statistice. Cu toată obtuzitatea și limitarea în scopuri, ele pot aduce o contribuție la deslușirea problemei în discuție prin faptul că pun chestiunea accesibilității în termeni pur sociologici, ajungînd astfel la polul opus începutului comunicării noastre : accesibilitatea este desprinsă de substanță, fiind numai atributul sub forma de manifestări a consumului social, (sau a societății de consum !). În realitate, această radicalizare devine totală, doar în anumite cazuri : numai posturile de radio-pirat se ocupă exclusiv de reclamă cu mijloacele muzicii ușoare. Marile edituri, posturile de radio, Tv.. casele de discuri, caută să echilibreze cantitatea cu calitatea, găsind o contrapondere accesibilității comerciale în substanță artistică ; casele de discuri se ocupă tot mai mult cu muzica clasică ; marile edituri — tot mai mult cu muzica contemporană de avangardă ; aceasta arată și caracterul prospectiv al întreprinderilor, pentru a nu mai vorbi de dorința de a avea prestigiu cultural. Mai mult, în întreprinderile comerciale legate de artă, intervin adeseori și interese politice sau ideologice.

★

Ce concluzii s-ar putea desprinde din aceste observații ? Dacă e nevoie de concluzii, am spune :

O discuție despre accesibilitate trebuie dusă în termenii ei reali. Accesibilitatea nu trebuie desprinsă de substanța artistică ; altminteri, instituțiile care doresc să influențeze masele vor utiliza o pușcă foarte bună cu gloanțe oarbe.

Accesibilitatea trebuie să facă obiectul unei cercetări sociologice și statistice aprofundate, nutrite de anchete reale, nemăsluite, aceasta în interesul tuturor. Accesibil — pentru cine și pentru cîți ? Nu trebuie amestecate și confundate valoarea și accesibilitatea.

Atunci cînd această cercetare se face din punct de vedere al unui stat (și în cazul nostru, al unui stat socialist, care dorește să edifice o societate de înalt nivel cultural), ea trebuie să pună accesibilitatea în serviciul scopurilor înalte și de perspectivă ; nu e vorba numai de satisfacerea imediată a dorințelor exprimate, fie chiar și prin mii de scrisori, ci de ridicarea nivelului cultural ; și aici, pe prim plan, ca perspectivă, aș spune că stau educarea copiilor și educarea educatorilor.

Accesibilitatea nu trebuie fetișizată pentru că atunci ea se ridică în contra culturii. Am văzut că nici marile instituții comerciale nu-și pot permite luxul de a fetișiza satisfacerea nevoilor pieții ; ele duc și o activitate prospectivă, pregătind ziua lor de mîine comercială ; cu atît mai mult statul socialist va avea grijă de dezvoltarea multilaterală, largă, bogată a culturii, pentru crearea valorilor artistice înalte a căror accesibilitate nu poate fi estimată dinainte sau amortizată de o conjunctură.

Cît despre compozitori, aș spune că ei trebuie să-și facă datoria față de arta lor, față de țara și poporul lor, în mod sincer, după cum le dictează conștiința ; ei nu trebuie să forțeze lacătele accesibilității, căci probitatea în artă e totodată calea înțelepciunii și a îndrăznelii.

Cantata „Soclu pentru timp" de Liviu Glodeanu

de **MIHAI MOLDOVAN**

Compusă în perioada în care autorul era intens preocupat de aliajul cuvînt muzică (pe de o parte) și ansamblul coral — orchestră (pe de altă parte) Cantata *Soclu pentru timp*, pentru bariton solo, cor mixt și orchestră prefigurează elementele de stil și de structură specifice muzicii lui Liviu Glodeanu.

Versurile lui Nichita Stănescu, inspirate de eroicele lupte ale anului 1933, posedă substanță ideatică și valențe sonore indiscutabile. Poate tocmai pentrucă nu sînt, în primul rînd poetice ci sugestie de cadru, de eveniment, ele au fost capabile să determine nașterea unui obiect sonor de o indiscutabilă valoare. (Dovadă succesul de care s-a bucurat în sala de concert într-o recentă interpretare a Filarmonicii bucureștene precum și Premiul Uniunii Compozitorilor pentru anul 1971.)

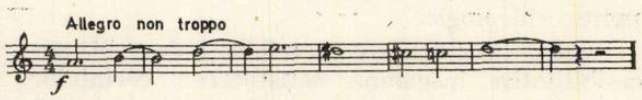
Simultaneitatea planului poetic al versurilor cu un plan de o concretețe cinematografică... („Timp înalt, timp geros / Peste-ntinderi doar crivățul blond / Luna balansa feruginos / Soarele răsuna de sub orizont" / Strigătul rotitor al mulțimii / Acoperă palatele stăpînilor Și palatele se turtesc și se subție pe caldarîm Ca monezile vechi, / Puse de copii sub roțile trenurilor" /

... oferă compozitorului multiple unghiuri de abordare pentru a contura sonor eroicele și tragicele evenimente ale anilor '33. Avînd posibilitatea unei retrospective din punctul atins de ultimele lucrări ale compozitorului, constatăm că premizele pentru o muzică viguroasă, muzica energiilor descătușate, există explicit în versurile pe care și le-a ales.

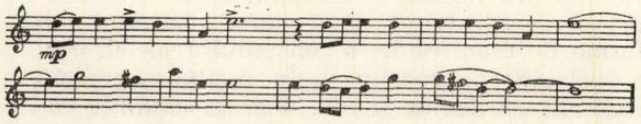
Arhitectura cantatei are la bază forma de sonată, o sonată într-o accepție mai largă, în sensul multiplelor aspectări ale opoziției tematice apropiindu-se astfel și de ideea variațiunilor duble. Liviu Glodeanu, cu aceeași economie de mijloace din care scoate o maximă eficiență expresivă pe care i-o cunoaștem, lărgește și conceptul variațional al celor două teme de bază, variația realizîndu-se atît pe planul intim al temei (melodic, ritmic, timbral) cît și printr-o gamă diversă de simultaneități ale acestor aspecte. În această ordine de idei putem afirma că arhitectura cantatei se clădește treptat din elemente care desi sînt mereu aceleasi își dezvăluie fatete nebănuite. Conul de umbră al temelor sale, latențele ce se dezvăluie pe parcurs, demonstrează reala capacitate a compozitorului de a „construi" (într-o accepție beethoveniană) edificii cu măiestria și plauzibilitatea pe care meșteșugul o conferă talentului.

Simbioza cor — solist — orchestră exclude atît ipostaza de acompaniatoare a orchestrei cît și pe cea de dominare vocală, prin cantabilitate de tip „bel canto." Glodeanu găsește un numitor comun care face posibilă păstrarea esenței expresive a unei idei tematice indiferent de timbrul și de calitatea celui ce-l emite. Rezultă de aici o atitudine rezervată față de culoare, atitudine care într-un mod fericit impune expresia și nu efemera plăcere senzorială a înveșmîntării ei.

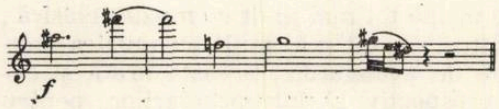
Sonata, în accepție mai largă după cum am menționat mai înainte, are la bază două teme contrastante, prima energică.



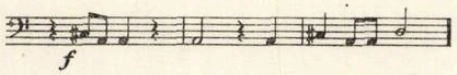
expusă de viorile prime dar impunîndu-se ca mixtură prin tutti-ul orchestrei, cea de a II-a lirică, dansantă, amintind de zglobiile dansuri populare, expusă de corul de femei.



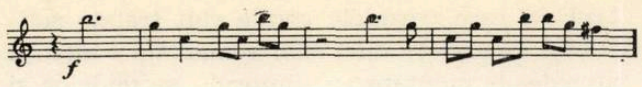
Un prim aspect variațional îl întîlnim imediat după încheierea temei principale,



puntea propriu-zisă a expoziției nefiind altceva decît o dezvoltare. Un moment orchestral cu rol de refren (descins tot din tema I) întrerupe derularea celei de a II-a teme.

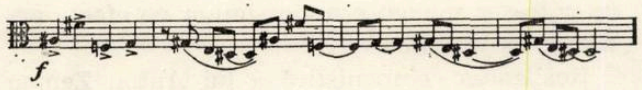


Un nucleu tematic expus de basi și de tenori în canon generează o precipitare care culminează cu intervenția baritonului solo,



un recitativ dur, frust, marcat de lovituri acordice ale orchestrei. Ne găsim deja în dezvoltare. Canonul corului de bărbaţi revine din ce în ce mai insistent, se suprapune recitativului solistului, elementul motoric din finalul exemplului nr. 2 aduce un plus de mişcare, de nerv ce nu poate fi stăvilit nici de readucerea temei a II-a, de data aceasta suprapusă canonului şi recitativului.

O scurtă secţiune lirică (corul de femei în canon) nu face decît să accentueze dramatis-



mul, încleştarea fugii care urmează. Tema de fugă expusă de viole este contrapunctată discret de flautul piccolo cu recitativul solistului. Evoluţia discursului sonor, în *Fugă* este direct proporţională cu trecerea treptată de la energie pînă la paroxism. Valurile succesive, debordate, ale suflătorilor de alamă culminează cu *tutti*-ul ansamblului ce readuce tema I, şi odată cu ea, repriza. Este momentul culminant ce însumează culminaţiile anterioare. De aici înainte tema a II-a care urmează este cea din expoziţie dar sensul expresiv este altul; tema corului de femei, într-o continuă rarefiere, se dizolvă treptat. Concretul, palpabilul se metamorfozează în poetic, în simbol.

Aminteam la început de zgîrcenia cu care Liviu Glodeanu acceptă pe parcursul unei lucrări elemente tematice noi. În *Soclu pentru timp*, practic, avem doar 6 idei tematice, cîteva dintre ele fiind aspectări diferite ale primelor două teme.

Lucrarea este o evoluţie în timp şi în spaţiu de o mare diversitate, incontestabilă dovadă a unei reale forţe creatoare pe care Liviu Glodeanu a demonstrat-o cu prisosinţă şi în lucrările ce au urmat cantatei *Soclu pentru timp*.

Suita corală de Anton Zeman

de **ANTON DOGARU**

Compozitorul Anton Zeman pune la baza lucrărilor sale elemente tipice folclorului românesc, subliniind chiar particularităţile regionale, în speţă cele moldoveneşti. Structura compoziţiilor sale face dovada stăpînirii unui bun meşteşug de creaţie, sprijinit pe cunoaşterea sistemelor stilistice şi de limbaj clasic. Drumul cel mai des utilizat traversează un plan de improvizaţie polifonică cu repere tonal-modale. Esenţial acestei modalităţi de gîndire componistică mi se pare faptul că aria ei de aplicabilitate însumează toate genurile, de la prelucrările citatelor folclorice (Anton Zeman are mai multe lucrări de acest fel, destinate corurilor de amatori, editate de casele judeţene de creaţie) pînă la simfonic (poemul simfonic *Izvoade*, prezentat în stagiunea trecută la Radio, constituie un exemplu).

Suita corală pentru cor mixt, scrisă în 1967 şi încununată cu premiul Uniunii Compozitorilor pe anul 1969, valorifică muzical patru poezii populare cu o lume spirituală reflexivă, fixată temporal în anotimpul labil al primăverii.

Primăvara, mama noastră — primul vers al poeziilor utilizate, fixează ca un *motto* intenţiile compozitorului, avînd un caracter expozitiv. Ideia melodică de bază, care furnizează materialul muzical brut, este o celulă iambică cu a doua silabă alungită. Ipostazele succesive de transformare polifonică îmbină coralul cu stilul fugat, monodia cu polifonia densă, rezultanta armonică oferind frecvente cazuri de situaţii colate disonant-consonant, neexcluzînd însă polimodalismul şi labilitatea treptelor cromatice. Nevoia de culoare funcţională, nu în sine, este, cred, cea care i-a dictat compozitorului alăturarea la masa corală a două *tom-tom*-uri care reliefează epizodic, intenţionat complementar, ictusul cvasi-dramatic central. Tot din arsenalul de lucru al lui Anton Zeman mai remarc urmărirea desfăşurării globale a corespondentului muzical construit de el pe baza textului poetic, intenţionat lipsit de microcontraste, lucru din care rezultă o fluenţă apreciabilă.

A doua piesă a suitei, *Eu mă jur*, e un madrigal cu trei idei melodice rezultate din divizarea celor șase versuri : *Eu mă jur de mă omor / că nu-mi trebuie drăguşor / Unde-l văd nu-l înconjor / Şi mă jur că nu-i aşa / Că nu-mi trebuie dragostea / Unde-o văd nu fug de ea.* Compactă, unitară această parte mi se pare cea mai realizată din ansamblul suitei. Simultaneitatea disonanţelor angrenate în sensuri melodice parţiale este pusă în pagină corală mai eficientă, mai accesibilă aparatului coral. Microtravaliul melodic şi ritmic este centrat tonal, mai echilibrat şi respectiv mai silabic.

Partea a treia, *Moarte de primăvară*, este gîndită ca o introducere la finalul amplu, concertant. Tensiunea dramatică atinge în această parte domeniul de definiţie ale stilului compozitorului. *Nici o moarte nu-i amară / ca moartea de primăvară /* — spune poetul popular. O muzică cu tentă de bocet, dramatic solitară, în care partidele corale sînt tratate solistic şi concis. Intonaţional remarcăm intenţii atonale, pronunţate cu ajutorul secundelor şi septimilor rezultate în armonia unui mers melodic treptat uniform.

Ultima parte, cea mai elaborată, sudează succesiv mai multe strigături, melodizate inteligent şi conduse spre un paroxism concertistic, cu aparatul coral desfăşurat pe tot ambitusul său. *Să strigăm de veselie / chiuind de bucurie / Hei ! Hei ! / C-aşa-i jocul românesc / obiceiul bătrînesc / Hei ! Hei !* este îmbrăcată într-o haină corolară demnă, în care aş remarca abilitatea apreciabilă a prezentării simultane a unor trasee melodice major-minor cu efecte artistice convingătoare.

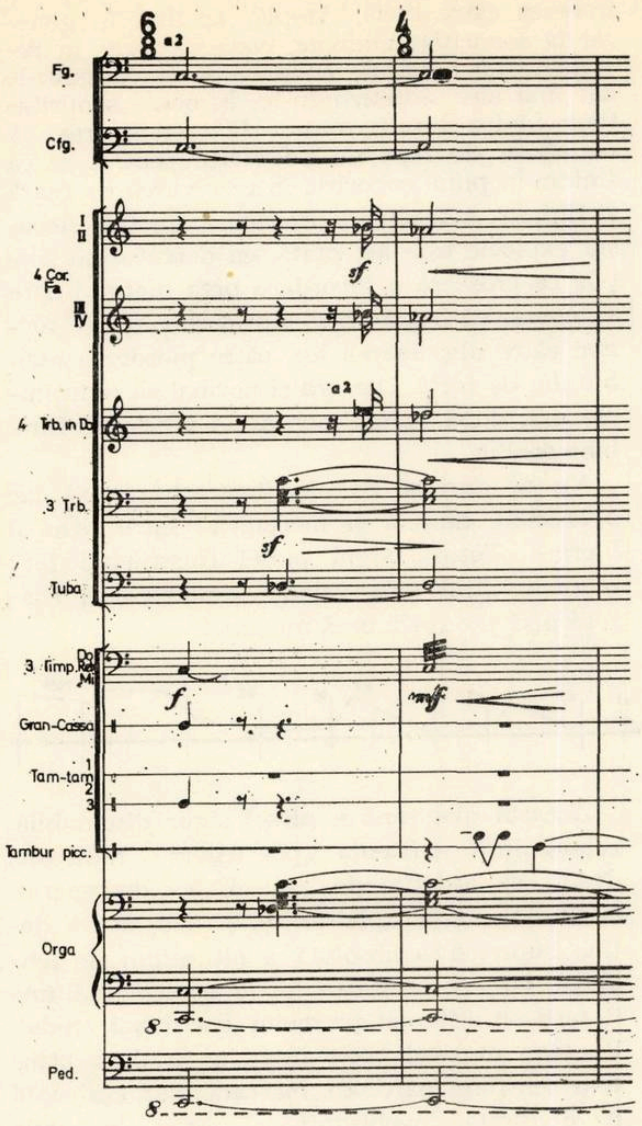
Realizarea componistică a lui Anton Zeman ne face să aşteptăm din partea lui şi alte lucrări corale originale, care să ducă la îmbogăţirea patrimoniului componisticii româneşti contemporane.

„Piscuri" de Irina Odăgescu-Ţuţuianu

de **DAN BUCIU**

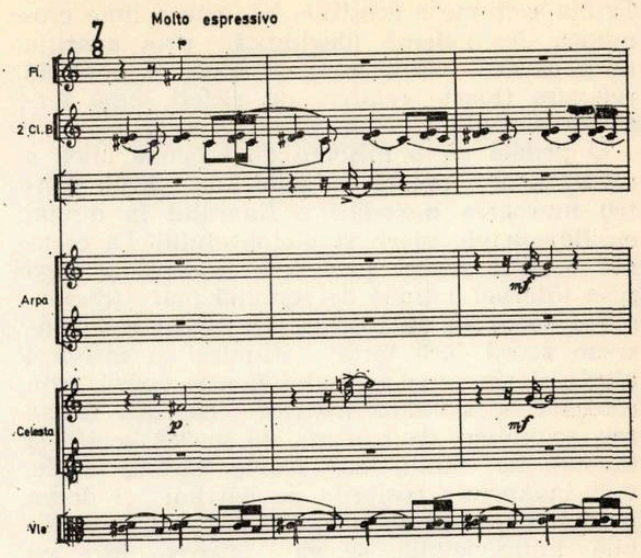
Lucrarea *Piscuri*, destinată Orchestrei simfonice mari (cu orgă), marchează, fără îndoială, un moment evolutiv în creaţia tinerei compozitoare Irina Odăgescu-Ţuţuianu. Aş putea risca chiar afirmaţia că este un opus de răscruce, opus care priveşte atît către ceea ce a fost cît şi către ceea ce va fi ; elemente tradiţionale, tonale (evident, privite printr-o prizmă evoluată) coexistă cu structuri noi ce vădesc afinităţile autoarei către spiritul muzical modern. Pe această alăturare a celor două tipuri de elemente de limbaj muzical se bazează ideia enunţată anterior.

Piesa constituie un *A — B*, în încheiere fiind plasată o codă cu rol de sinteză a elementelor muzicale urmărite în cele două mari articulaţii. Construcţia *A*-ului prezintă o frumoasă simetrie (*a1 — a2 — a3 — a2 — a1*) care, realizată într-o metrică capricioasă şi inventivă, nu produce efectul negativ mecanicist pe care l-ar risca. Structurile *a1* şi *a2* au la bază elemente ritmico-melodice destul de înrudite, ele însă se sprijină pe două centre (să le numim tonale, într-o accepţiune foarte largă) diferite, *do* şi respectiv *mi* enunţate fie ca pedale la timpan, fie încadrate în acorduri în care sunetele acestea se detaşează prin plasarea lor privilegiată. Secţiunea *a1* debutează „ex abrupto" prin intonarea a două principii care vor sta la baza evoluţiei întregului material muzical al lui *a1* : acordul de *Do* cu secundă mică adăogată (evidenţiat de trombon şi tubă — vezi primul exemplu de la pag. 7). şi semnalul melodic al cornilor şi trompetelor, realizată pe o secundă mare descendentă (prin intonarea lui *mi bemol* creîndu-se deja o ambiguitate modală. Vezi ex.1). Această secundă va avea o importanţă deosebită de-a-lungul întregii lucrări fiind considerată interval generator şi ordinator. Secunda alămurilor va impulsiona corzile care, încetul cu încetul, se vor strădui să contureze o temă într-o atmosferă încă incertă şi neclară (violoncelii crează un fel de ostinato plecînd de la secunda mică descendentă). Frămîntările corzilor conduc către o dinamizare treptată a muzicii, şi în locul temei aşteptate se iveşte un ostinato ritmico-melodic ce



se potențează treptat printr-o secvențare liberă. Alămurile și uneori lemnele susțin creșterea prin placare de acorduri, rol încredințat lor încă din primele măsuri (vezi ex. 1). Structurile acordice au la bază în general acordul de *Do* (dar nu numai acesta) „împănat" cu apogiaturi cromatice.

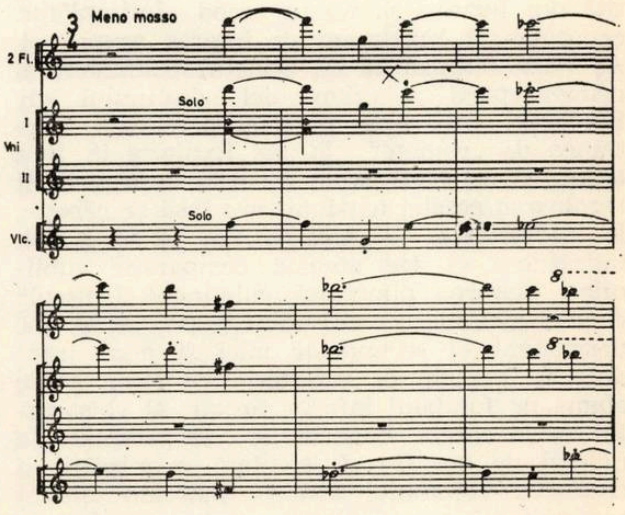
Secțiunea a*2* apare brusc, după o coroană. Pianul aduce un joc ritmic de acorduri și intervale (de secundă mică), sprijinit fiind de pizzicatele corzilor și de pedala pe *mi* a timpanului. Curînd intră și suflătorii iar acumularea sonorităților conduce treptat către momentul de respiro din a*3*. Pe un ostinato al violelor dublate de 2 clarineți se aduce o temă expresivă, pe valori largi, o insulă de repaos binevenit după încleștarea din secțiunile anterioare. Mixajul flautului cu celesta sugerează foarte bine ideea urmărită.



Întreaga secțiune (de altfel destul de scurtă) rămîne aerisit orchestrată.

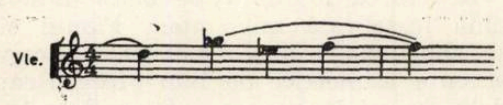
Revenirea lui a*2* rupe brusc atmosfera senină instaurată momentan. Pianul și corzile se zbuciumă într-o metrică neregulată cu accente asimetrice de bun efect. Reapare pedala de *mi* la timpan. Secundele în care se mișcă basul (violoncel cu contrabas și fagot 1 cu fagot 2) ne reamintesc valoarea de interval fundamental, generator pe care și l-a cîștigat secunda încă din început. Ea coordonează și dă naștere structurilor melodice și armonice pe parcursul întregii piese. În frămîntarea generală apar timid elementele ostinatoului melodic din a*1* care de fapt îi pregătesc reapariția. Acest lucru se realizează cînd formula ostinată cucerește întreaga orchestră, creînd astfel un punct dramatic de intensitate maximă. La timpan reapare pedala pe *do*.

Meno mosso marchează trecerea către cea de a doua mare articulație a lucrării, *B*-ul.



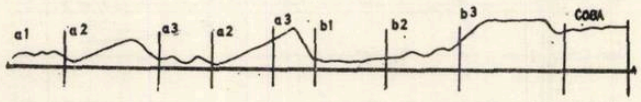
Prima secțiune a acestuia, b*1*, este o linie cromatică descendentă (deghizată prin apariția unor salturi false), linie ce aduce o normală relaxare (foarte relativă de altfel) după terminarea *A*-ului.

O pedală cu o mișcare de secundă mică a contrabasului crează un punct de sprijin pentru lunecarea melodică a flautului în dublaj cu flajeoletele viorii și violoncelului. La crearea acestui suport participă discret și orga prin intervalul ținut de septimă mare (răsturnarea secundei mici de la contrabas) sau printr-un acord fără terță. Ritmicei și metricei alerte și sinuoase a *A*-ului îi este opusă, prin contrast, stabilitatea metrică (se fac, foarte rar, schimbări de măsură, de la 3/4 la 4/4 și invers), iar ritmul este foarte pașnic, moale, voit inexpresiv (valorile de pătrimi și doimi predomină). Această mișcare lentă și inexorabilă, imprevizibilă, se va întoarce ușor cu fața către „trecut" generînd, parcă accidental, o formulă ce circulă în ostinato prin orchestră (formula dinamizată și modificată va fi preluată apoi de mai multe instrumente).



Calmul este părăsit în favoarea unei culminații scurte dar hotărîte, urmînd ca b2-ul să debuteze într-o atmosferă tensionată. Secunda inițială va juca aici din nou rolul principal ordonînd structurile acordice (clustere mai mult sau mai puțin compacte la corzi și alămuri cărora li se vor adăoga ulterior și lemnele). Atmosfera de incertitudine ce planează este accentuată de scurtul moment de relaxare aparentă în care, pe un singur sunet (la tubă — *re bemol*$_1$) se rememorează cîteva formule ritmice din *A*, modificate, la percuție. Clusterele se adună din nou, sonoritățile cresc brusc și la fel de brusc se sting printr-un glisaj cromatic general. Rămîn doar corzile să creeze o perdea sonoră ca fundal pentru b*3*. Această secțiune mi se pare a fi cea mai izbutită din lucrare și, nu în mod întîmplător, concentrează maximum de interes asupra ei. Aș risca comparația cu punctul culminant al primei părți a Simfoniei destinului de Beethoven care este, în mod paradoxal, porțiunea de „gemete" în *pp*. Explozia în *ff* a temei ce urmează acolo nu este altceva decît *rezolvarea* acestei tensiuni care însă se găsește, la intensitatea ei *maximă*, în *pp* ! ! Repet, îndrăznesc să fac această comparație subliniind plasarea punctului culminant („piscul" cu cea mai mare altitudine !) pe acest joc permanent al secundelor mici și mari intonate de perechi de suflători de lemn și de alamă pe fundalul inform, neclar, al clusterului de la corzi. Sonoritățile se păstrează la nivelul de *mp* și *mf*, accelerarea mișcării și creșterea volumului sonor marcînd finalul secțiunii (și a articulației mari a *B*-ului) și trecerea către codă. Amplă, apelînd în general la sonorități maxime, coda va trece în revistă ideile muzicale anterioare, dezvoltîndu-le dar mai ales sintetizîndu-le. În ciuda sonorităților fonice limită, rămîn la convingerea că ne aflăm de fapt nu pe vîrful central ci că sîntem în plină coborîre, în rezolvarea necesară și firească a tensiunii interioare din b *3*. Această explozie este așteptată, ea descătușînd forțele ce creaseră o încordare prea mare și care au nevoie să irupă liber, fapt care conduce tocmai către dispersarea lor, către pierderea atributului de forță. Dar era și normal să se întîmple așa, după opinia mea arcul tensional fiind bine condus.

Nu aș dori să cad în ilustrativism, să fac o asociere directă și mecanică între titlu și lucrare. Totuși, arcul piesei (justificînd fără îndoială titlul prin valențe simbolice) îi conferă însă și o reală bază muzicală



Această diagramă a piesei sigur discutabilă, relevă însă existența „piscurilor" muzicale, destul de ascuțite de altfel. Nu descoperim decît un singur „platou" (b*3*), dar acesta deține supremația absolută a altitudinii de tensiune, iar continuitatea lui la această înălțime îl face cu atît mai pregnant dar și mai ciudat. Pe plan muzical acest lucru se traduce printr-o tensiune oarecum mascată, dar eșalonată pe o durată neobișnuit de mare și într-o ipostază stranie (nuanțe reduse, orchestrație rarefiată).

Sigur că lucrarea poate comporta încă multe discuții. Opoziția dintre *A* și *B* (în care *A-ul* se comportă relativ tonal și într-un spirit destul de tradițional, în timp ce *B*-ul conține elemente foarte noi — clustere, jocuri timbrale, pulverizarea melodiei pe alocuri etc.) poate fi considerată ca reușită, dar ea poate crea și impresia de inconsecvență stilistică. Dar, cred eu, nu acesta este lucrul cel mai important ; ceea ce degajă lucrarea este dorința autoarei de a se exprima sincer și, nu numai atît, de a descoperi mijloace cît mai apropiate sensibilității sale. În căutarea acestor mijloace tînăra compozitoare găsește treptat elementele muzicii noi care-i convin, și le adaptează și, fără îndoială, într-un viitor apropiat limbajul propriu pe care și-l va cristaliza va exprima cu precizie o personalitate creatoare bine individualizată.

Momente din istoria cîntecului revoluţionar în ţara noastră

de CRISTIAN C. GHENEA

Unul dintre însoţitorii permanenţi ai luptătorilor comunişti din timpul ilegalităţii Partidului, în condiţiile mai mult decît vitrege ale epocii, a fost fără îndoială cîntecul, anume cel revoluţionar muncitoresc. Prezenţa muzicii în viaţa muncitorimii, ca parte integrantă a vieţii sociale, este considerată de la începuturi ca o necesitate. Acest lucru apare de altfel şi în unele documente ca, de exemplu, cele ale Congresului de la Cluj, din 19 septembrie 1920, cînd s-a realizat unificarea mişcării muncitoreşti din întreaga Românie; „Pentru conducerea centrală a educaţiei se va delega din sînul Comisiei generale a Sindicatelor şi al Comitetului executiv o comisie de 7 membri a cărei menire primordială va fi organizarea unitară a educaţiei în toată ţara..... Educaţia artistică a muncitorimii trebuie încredinţată unei comisii de oameni experţi, a căror menire va fi să completeze educaţia ştiinţifică, literară, muzicală, prin aranjarea de producţiuni teatrale corespunzătoare şi expoziţii artistice..“[1])

Activitatea muzicală, începînd din momentul trecerii în ilegalitate a Partidului Comunist Român, în 1924, a avut două aspecte distincte. Comuniştii au găsit atunci diferite forme legale sau semilegale de activitate şi în acest domeniu. Este vorba de coruri muncitoreşti care continuă să activeze, fanfare şi alte formaţii muzicale alcătuite din muncitori sau intelectuali, studenţi, de pe lîngă unele întreprinderi particulare sau ale statului. Astfel au existat corurile şi fanfarele ceferiştilor, la Bucureşti, Iaşi, Cluj, Timişoara, Craiova, corurile hamalilor din porturi, la Giurgiu, Brăila, Galaţi, Constanţa etc. În anii 1928—1930 au existat în marile centre universitare din ţară, coruri studenţeşti, ba chiar şi unele coruri şcolare, îndrumate de Partid. Corul muncitorilor de pe lîngă Sindicatele unitare din ţară, funcţiona încă în mod legal în 1926—1927, dînd chiar şi unele spectacole. [2]).

Celălalt aspect privea în întregime activitatea ilegală. De data aceasta, deşi există coruri sau formaţii muzicale, acestea se produc numai în cadrul unor reuniuni tovărăşeşti, unor excursii, unor logodne fictive, dar mai cu seamă în închisori şi lagăre. Şi repertoriul era altul. În regimul teroarei din locurile de detenţie se crează şi se cîntă cîntece de luptă, mobilizatoare. Acestea, pe lîngă faptul că aveau o mare forţă educativă, întreţineau si ridicau moralul celor din închisori şi lagăre. Chiar în aceste conditii, repertoriul muzical al comuniştilor şi antifasciştilor era completat de cîntece populare, de cîntece lirice, de arii din opere, de unele melodii din operele compozitorilor clasici.

Seară de seară aveau loc în închisori, programe politice şi culturale. Munca politico-educativă, permanentă, transformase Doftana într-o universitate. Între documentele aflate la Muzeu figurează nenumărate care atestă acest lucru.

„Toţi deţinuţii politici din Doftana, aproximativ 350, comunişti, socialişti, blocul democratic, comitetul pentru ajutorarea deţinuţilor politici, sînt constituiţi într-un „Colectiv antifascist“, sub conducerea Profesorului Constantinescu-Iaşi. Acest „Colectiv“ este de natură politică şi economică. În fiecare zi după amiaza, la toate secţiile ocupate de antifascişti se face aşa zisa „muncă politică“ ţinîndu-se conferinţe, prelegeri, referate privitoare la chestiunile politice la ordinea zilei şi se face deţinuţilor educaţia Marxistă“ [3].

Aceste seri dedicate studiului politic şi activităţii culturale aveau loc fie în dormitoarele comune, fie că tovarăşii erau obligaţi la regim celular. În acest caz se comunica prin ferestre sau pe lîngă ţevile de calorifer. Mai tîrziu în 1938, după cucerirea regimului politic, cînd se lucra în diferite ateliere, acolo aveau loc uneori chiar mici spectacole, reprezentaţii artistice.

„Un alt sector însemnat... era cel „cultural“. Programul special de referate şi prelucrări era „planificat“ pentru şase săptămîni./.../ Seara trebuia să aibă loc un program artistic: cîntece, declamaţii... chiar mici scenete jucate la geamuri, fireşte...“[4])

★

Una dintre caracteristicile interpretării cîntecului muncitoresc revoluţionar o constituie cîntarea în grup. Mai rar, în funcţie de conditii, cîntecul revoluţionar se cînta si solo. Astfel, tot la Doftana, într-o seară în care avuseseră loc bătăi şi percheziţii, conducerea „colectivului“ a hotărît să se mai descreţească frunţile:

„Tovarăşul Dumitru ne va cînta *Balada Doftanei*.[5])

Unul dintre cele mai interesante, dacă nu chiar eroice episoade din istoria coralei muncitoreşti s-a petrecut între zidurile închisorilor. Acolo s-au alcătuit, după împrejurări, coruri sau orchestre, cîte odată avînd caracter semilegal. Aceste fapte, alcătuirea acestor

1) *Tribuna Socialistă*, Cluj, 19 septembrie 1920.
2) *Viaţa Muncitoare*, 22 martie 1926
3) I. Ardeleanu, *Muzeul Doftana, Ed. Meridiane, Buc 1968, facsimil* 31.
4) M. Novicov, *Naşterea Cîntecului* Ed. Tineretului, f. a. pag. 256.
5) idem, pag. 216.

formații, însăși existența lor, constituie un element de mare importanță în munca de propagandă și agitație, în lupta dusă în închisori, în lupta dusă pentru obținerea unui regim cît de cît omenesc.

Foamea de cultură, de instruire, caracteristică clasei noastre muncitoare, s-a manifestat la Doftana, chiar în pofida teroarei la care erau supuși deținuții politici comuniști și antifasciști. Acțiunile culturale cele mai importante ce au avut loc la Doftana au fost de exemplu : comemorarea a 50 de ani de la moartea lui K. Marx, 10 ani de la moartea lui Lenin, 115 ani de la mișcarea lui Tudor Vladimirescu. De un mare succes s-a bucurat comemorarea lui Mihai Eminescu. Se mai serbau cu regularitate *1 mai, ziua tineretului, ziua luptei împotriva războiului* etc.

Aceste manifestări au fost posibile după ani de luptă cumplită, de jertfe, care au dus, în preajma anului 1938 la cîștigarea regimului politic. Ca răspuns prompt, la schingiuirile la care erau supuși, comuniștii alcătuiau de multe ori coruri spontane care cîntau cîntece revoluționare, dar mai ales *Internaționala*. Aceste fapte sînt relatate în unele ziare ce apăreau în ilegalitate. Astfel, în ziarul *Descătușarea* din 15 noiembrie 1931, se relatează că într-o închisoare, toți cei ce intonaseră imnul muncitorilor, fuseseră „pur și simplu omorîți în bătaie".[6]

Organizarea acțiunilor culturale a fost posibilă după ani grei de luptă, odată cu desființarea regimului celular, cu funcționarea unor ateliere lucrative. Deținuții aveau voie să iasă în curtea secției unde se puteau întîlni și discuta. Totodată cu aceasta li s-a pus la dispoziție o bibliotecă cu cărți fără caracter politic, în cea mai mare parte solicitate de către tovarăși. Între volumele puse la dispoziție, controlate de către direcția închisorii, erau unele și despre muzică, de exemplu, *Beethoven* de Romain Roland.

În condițiile cîștigării regimului politic, s-a înlesnit constituirea unui cor, care avea un caracter legal. De fapt astfel de coruri de deținuți politici comuniști și antifasciști mai existaseră, ele se făuriseră spontan și avuseseră o viață de scurtă durată. Între anii 1935—36, în închisoarea din Suceava se cînta în fiece seară. Deținuții politici comuniști erau închiși cîte 15—20 în aceeași celulă. Toți cîntau melodiile cîntecelor revoluționare cele mai cunoscute.[7])

Se cînta atît la unison, cît și pe patru voci. În alte închisori, iarna se dormea în saloane comune mai mari. Acolo, la „iernat", în acele ore grele fără de sfîrșit, se nășteau cîntece revoluționare. La început, acestea se cîntau de către un solist, ca să fie ulterior reluate de către colectiv. Se cînta la unison, alte ori și armonic. Inventivitatea și dragostea comuniștilor față de muzică i-a făcut să găsească locuri, mai greu accesibile gardienilor, ca să-și ducă, pe cît posibil nestingheriți, activitatea corală. De pildă, la închisoarea de femei Mislea, corul se ascundea în camera folosită ca morgă. Cîntau în surdină, uneori și dansau.[8])

Amintindu-și de anii petrecuți la Doftana, prof. univ. Mihai Novicov povestește că ideea corului s-a născut într-o împrejurare mai puțin obișnuită. Murise un tovarăș și direcțiunea nu dăduse permisiunea formării alaiului funebru. Atunci, de după gratiile ferestrelor a răsunat în mod solemn corul deținuților comuniști și antifasciști intonînd *Voi jertfă căzut-ați*, sau cum mai este cunoscut, *Marș funebru al revoluționarilor*, sau *Imnul eroilor*.

Textul imnului, așa cum este azi cunoscut, s-a născut atunci, traducerea vechiului cîntec fiind făcută de către Mihai Novicov și Teodor Rudenco. *Imnul eroilor* se mai cîntase în țara noastră încă din 1905—1907, precum și la înmormîntarea lui C. Dobrogeanu-Gherea. Ultimul text s-a născut în 1938.

Corul de la Doftana a fost înființat după luna februarie 1938, avînd un caracter legal, atît cît putea fi, între zidurile închisorii. A fost condus de către unul dintre tovarăși, cu mai multă aplicație la muzică, în fond un artist amator, violonistul I. Salamander. Nu se știe dacă avusese sau nu studii de specialitate. Numărul coriștilor varia, după împrejurări, între 20—30 de membri în funcție de condițiile de detenție. Prof. univ. Mihai Novicov fusese însărcinat cu organizarea corului în cadrul mai larg al activităților culturale. Printre membrii corului au figurat și tovarășii : Pavel Babuci, Guțan, P. Goncearuc, unul dintre soliștii corului, Anghel Șor, M. Protopopov, Gh. Dumitrache, etc.

Corul era acompaniat de o orchestră de cîteva mandoline și balalaici, conducătorul ei fiind același cu al corului, I. Salamander, singurul posesor al unei violine. Marea majoritate a instrumentelor muzicale au fost lucrate în atelierele Doftanei de către deținuți.

Corul a avut un dublu scop. În primul rînd a avut un rol politic independent de problemele muzicale, căci sub masca repetițiilor se puteau aduna mai mulți tovarăși si să discute pe cît posibil liber. Alt aspect politic îl reprezenta și propagarea mai eficientă a cîntecelor revoluționare.

Corul comuniștilor de la Doftana cînta pe patru voci : Tenor I, tenor II, bariton și bas.

6) *Descătușarea*, București, 15 noiembrie 1931.
7) Comunicat de tov. prof. univ. Mihai Novicov.
8) Comunicat de tov. Maria Sîrbu

În afară de repertoriul revoluționar care nu se putea cînta decît pe ascuns, se cîntau mai cu seamă cîntece populare românești. Armonizarea o făcea, așa cum se pricepea, dirijorul celor două formații, fără a fi avut posibilitatea de a-și scrie știmele. Cu multe dificultăți au pătruns în Doftana note muzicale, printre care Serenada de Schubert. În general se cînta însă fără note și, cu o singură excepție, armonic. Excepția despre care este vorba o constituia *Internaționala*. Acest imn s-a cîntat întotdeauna la unison.

În cadrul activităților culturale ce au avut loc la Doftana, în organizare legală, la care au asistat și spectatori veniți din afară, cea mai importantă pare să fi fost comemorarea lui Mihai Eminescu, la 18 iulie 1938. Cu această ocazie s-a prezentat și un program multiplicat. S-au declamat atunci din poeziile marelui nostru poet, și, s-au recitat poezii originale. Corul a interpretat *Somnoroase păsărele* și *Ce te legeni codrule*. Petre Goncearuc a cîntat solo, acompaniat de orchestră, *Mai am un singur dor*. În final, orchestra a cîntat un *Potpouriu de arii românești*. Cu prilejul pregătirii unor astfel de acțiuni culturale, a creat Teodor Rudenco textele la trei cîntece revoluționare : *Legenda Doftanei*, *Săptămîna Doftanei* și *Doftana veselă*.

În seara premergătoare marelui cutremur din 9 noiembrie 1940, de pe urma căruia au pierit numeroși luptători comuniști, se proectase un spectacol care nu a mai avut loc niciodată. Unii doftaniști își aduc aminte, nu fără emoție, de moartea lui I. Salamander, dirijorul corului și al orchestrei. Știind că urma să aibă loc un spectacol, cîntase la vioară toată seara. (Comunicat de M. Protopopov. Numele lui figurează pe placa comemorativă de la Doftana).

Ilie Pintilie, care și-a pierdut viața în acele împrejurări, era și el un mare amator de muzică. El, ajutat de Pavel Chirtoacă, a colaborat la organizarea unui cor studențesc din Iași. Repertoriul acestui cor era bazat mai cu seamă pe cîntece revoluționare muncitorești.

Cîntecele Doftanei au rămas veșnic vii în memoria poporului nostru. Ele au intrat în mod definitiv în fondul de aur al coralei muncitorești revoluționare, a culturii noastre. Acolo, între zidurile ce păreau de nepătruns, se născuse, după cum recunoșteau de altfel și sbirii, „*o adevărată școală de comunism*“.[9])

★

La închisorile unde fuseseră deținute luptătoarele comuniste, ca Dumbrăveni și Mislea, după cucerirea regimului politic, au avut loc de asemeni acțiuni culturale, pe cît de ample se puteau face, cu participarea unui cor mic și a unor soliste. Tovarășa Maria Sîrbu își amintește de Olga Bancic, ca de o îndrăgostită de muzica de operă, care cînta cu plăcere arii din operele lui Verdi, Ceaicovski etc.

În anii grei de după 1940, la Mislea a existat un cor feminin care avea un repertoriu deosebit de bogat, baza fiind alcătuită de cîntece revoluționare, apoi cîntece populare și patriotice de Porumbescu, Musicescu, Vidu, Cucu, Brediceanu, Sabin Drăgoi. Corul funcționa în pofida greutăților, avînd un nucleu de aproximativ 20 de persoane. Dirijoarea și organizatoarea lui, între anii 1940—1941, tovarășa Maria Sîrbu, încerca să realizeze armonizări cu ajutorul unei viori căpătate din afară. Se cînta în genere fără note. Rar de tot, grație unor pachete trimise de către prieteni s-au putut strecura și unele partituri.

Printre membrele corului erau și : — Stela Moghioroș, Nuți Gheorghiu, T. Caplan, A. Bildescu, etc., iar soliste, Margareta Dobre, V. Coiciu și altele. Corul avea două feluri de interpretări. Primul se raporta la cîntecul revoluționar, care se cînta întotdeauna foarte încet. Celelalte melodii se cîntau însă în mod normal.

În timpul războiului, colectivul închisorii a fost vizitat de corul de copii al Leagănului Sf. Ecaterina din Filipeștii de Tîrg, dirijat de profesorul de istorie și geografie de pe atunci, Eugen Sîrbu. Profitînd de prilej, acesta a intercalat în program unele cîntece revoluționare, cu texte puțin modificate. Totuși, din cauza bănuielilor directoarei închisorii, a fost nevoit să schimbe ritmul pe loc, și să le prezinte drept „vechi dansuri franțuzești“.

O activitate deosebit de interesantă din acest punct de vedere, al vieții muzicale, a avut loc la Dumbrăveni, tot închisoare de femei ca și Mislea, între anii 1936—1939, cînd s-au aranjat nu mai puțin de patru manifestații de „revistă muzicală“. Melodiile erau în marea majoritate a cazurilor cunoscute, iar textele se realizau pe o tematică foarte la zi. Acțiunile luptătoarelor comuniste și antifasciste de acolo au fost posibile numai după ce la Mislea se cucerise regimul politic.

Organizarea spectacolelor a fost posibilă și pentru că se locuia în dormitoare comune, unde trăiau aproape 20 de tovarășe. Condițiile

9) *Muzeul Doftana.*

de viață de acolo fiind cunoscute, nu mai este cazul să se accentueze asupra lor. Ca și la Doftana, sau în alte locuri unde erau deținuți comuniștii, în fiecare seară aveau loc ședințe de seminarizare politică urmate de diferite activități culturale. În cadrul acestora s-au realizat nu mai puțin de patru spectacole de genul revistei muzicale. Tema o formau evenimentele cele mai arzătoare.

Prima „revistă" a avut ca subiect întîlnirea de tristă amintire dintre Hitler și Mussolini, pentru formarea axei Berlin-Roma. Textele, scrise pe foițe de țigări, se împărțeau interpretelor care, după ce le învățau, le distrugeau. Primul spectacol a fost interpretat în 1936. Cupletul principal, al lui Hitler, se cînta pe melodia binecunoscută : „Hai să ne-ntîlnim sîmbătă seară". În final, după interpretarea cupletelor Mussolini și Japonia, etc., un grup coral îi acoperea cu o pătură pe cei trei, în timp ce se cînta *Internaționala*, fapt ce simboliza victoria clasei muncitoare. Normal, durata unui asemenea spectacol era scurtă, nici nu se putea altfel. (Comunicat de autoare, dr. Natalia Scurtu).

O altă „revistă" a avut ca temă războiul civil din Spania, unde venirea brigăzilor internaționale aducea speranțe poporului spaniol asuprit de către fasciști. Ca melodii, s-au cîntat atunci cea a corului din opera *Faust* de Gounod, și *La donna è mobile*. Au mai fost de asemeni și coruri vorbite, etc. În final, pe melodia revoluționară italiană *Steagul Roșu*, s-a cîntat corul *Noi voluntarii*.

Cea mai strălucită „revistă" muzicală a fost dedicată victoriei obținute de către colectivul comuniștilor de la Doftana, cînd li s-a acordat regimul politic. Pe melodii populare românești, din opere, sau din Șeherezada de Rimski-Korsakov, colectivul comunistelor și antifascistelor de la Dumbrăveni slăvea Doftana.

Autoarea textelor, dr. Natalia Scurtu, își amintește că a creat aceste texte, ca urmare a vizionării unor spectacole muncitorești la teatrul Bluzele Albastre din Berlin, în 1930.

Acestea au fost doar cîteva din acțiunile întreprinse de către comuniști și antifasciști în timpul ilegalității. Însemnătatea lor este deosebită. Atunci, în condiții mai mult decît vitrege, unele depășind posibilitatea de înțelegere, au luat naștere valori nepieritoare, cîntece revoluționare, cîntece ale Partidului.

Marcel Mihalovici distins cu „Grand prix de la Ville de Paris"

„Marele premiu al orașului Paris", deosebit de important, este acordat în fiecare an unui compozitor. Într-un an, el este decernat unui compozitor tînăr pentru o lucrare propusă de acesta și pe care juriul o acceptă sau nu. In anul următor, premiul revine unui compozitor mai în vîrstă, pentru ansamblul operei sale — cazul lui Marcel Mihalovici.

Din juriu au făcut parte mai mulți compozitori de notorietate și alături de aceștia un anumit număr de consilieri ai municipalității pariziene, în frunte cu președintele Consiliului. Notăm pe compozitorii Henri Dutilleux și Jean Rivier, două nume ilustre ale muzicii franceze contemporane, foști profesori ai clasei de compoziție a Conservatorului din Paris ; de asemenea pe Raymond Gallois — Montbrun, directorul Conservatorului, Jacques Chailley, profesor la Sorbona, precum și pe Daniel-Leseur, administratorul Teatrelor lirice naționale.

Aproape toți compozitorii importanți au obținut, de-a lungul anilor, acest Premiu. Menționăm, din trecut, pe Vincent D'Indy și Maurice Ravel iar dintre cei actuali pe Dutilleux, Messiaen, Jolivet, Rivier.

Ceremonia remiterii Premiului a avut loc la 24 mai în marele salon de onoare al Primăriei (l'Hôtel de Ville), în prezența Prefectului Parisului și a douăzeci de consilieri, a numeroși muzicieni, scriitori, oameni de artă. Foarte informat, bine documentat, vicepreședintele Consiliului municipal a ținut cu acest prilej un discurs în care a elogiat meritele premiatului pe tărîm artistic și ca cetățean, după care a urmat o mare recepție.

Revista „Muzica" îl felicită călduros pe această cale pe valorosul muzician Marcel Mihalovici, membru și al Uniunii Compozitorilor din R. S. România.

La aniversarea unei mari muziciene

de ROMEO ALEXANDRESCU

În multe locuri ale lumii, ziua de 16 septembrie a acestui an este zi de sărbătoare. Cei 85 de ani ai Nadiei Boulanger, împliniți în această zi, nu pot să nu găsească larg răsunet printre muzicienii de pretutindeni. Mulți dintre ei i-au datorat cu prisosință încetățenirea în acel privilegiat univers fără de granițe care este acela al muzicii.

Din toate timpurile, profesorii de seamă și-au înscris numele într-un capitol de onoare din istoria muzicii. Adesea, ei au putut determina și împrumuta mijloace și concepții speciale în creație sau interpretare, punînd o pecete distinctivă artei discipolilor pe care i-au îndrumat.

Poziția Nadiei Boulanger în măiestria de a obține muzicieni deplini este însă de un ordin care depășește esențial astfel de limitări. A organiza și căli talentele, a le crea o bază temeinică pentru decolarea în văzduhul sunetelor, a fost necontenit și pentru Nadia Boulanger o preocupare fermă, unită cu năzuința de a descoperi cel mai fericit drum de exprimare independentă a personalității proprii pentru fiecare din elevii săi.

Acest țel a constituit pentru această misionară a cultivării talentelor, un veritabil comandament moral și spiritual, unit însă inseparabil și aceluia de a asigura în același timp tuturor celor aflați sub privegherea sa, conștiința unor adevărați slujitori ai artei.

Acestea toate, niciodată de la distanța unei atitudini didactice rigide și intimidate, ci coborînd printre elevi ca o mare sfătuitoare prietenă și asigurînd o desăvîrșită conciliere între intransigența în aplicarea exigențelor măiestriei și înțelegere deschisă față de orice mărturie personală, sincer manifestată. La Nadia Boulanger n-a existat nici cînd diferențieri în considerarea celor veniți de prin cine știe ce depărtări ale globului și propriii săi compatrioți.

Am putut asista, acum puțini ani, la unul din acele cursuri benevole pe care le ține în fiecare săptămînă pînă în ziua de astăzi, în salonul de muzică de neștearsă amintire pentru mine din locuința sa pariziană din strada Ballu, în punctul numit acum oficial piața Lili Boulanger. Pe cît am impresia, încăperea, cu orgă de concert și două piane, poate găzdui pînă la cel mult treizeci de persoane. Cursurile acestea, libere și în nici un chip condiționate, sînt cursuri de cantate. Îmi amintesc cum Enescu și-a notat undeva regretul că, în imensa și glorioasa lui activitate, n-a avut răgaz să cunoască decît o sută din cantatele lui Bach.

La cursurile de cantate ale Nadiei Boulanger, ținute în fiecare zi de miercuri, sînt desvăluite toate aceste comori unice în creația muzicală a timpurilor dar, în cele două ore ce li se consacră, mai sînt cercetate și alte mari partituri, ale lui Stravinski în special, simbolizîndu-se parcă nebănuit de împăcata apropiere dintre epocile artei.

Primul lucru care m-a izbit la intrare a fost aspectul vestiarului. Puzderia de cuiere aflate acolo erau supraîncărcate, deveniseră cu totul neîndestulătoare, astfel încît paltoanele și raglanele erau îngrămădite suplimentar în stive, pe covoare și peste tot locul ce mai putea fi folosit. În interiorul salonului am întîlnit muzicieni japonezi, negri, chinezi, francezi, germani, englezi. Participanți de prin cine știe ce meleaguri, tineri și tinere, persoane mature, înțeseau tot spațiul, lăsînd abia loc pianului și Nadiei Boulanger, fericită în fața acestui flux către muzică și gata să comunice rosturile și frumusețile din paginile acelei zile, astfel cum singură știe s-o facă.

Omagiului care i se aduce, desigur, din toate părțile lumii acestei mari muziciene la împlinirea celor 85 de ani, celebrați în plină și neîntreruptă activitate, îl unim pe acela al revistei „Muzica", din țara neuitatului ei prieten George Enescu.

Concurenții și asistenții la festivalurile și concursurile Enescu nu pot să nu-și amintească apariția ei impresionantă în jurii, blîndă, palidă și zîmbitoare, de cea mai intens concentrată atenție la desfășurarea lor și receptivă la fiecare ecou al afirmărilor de preț, ilustrînd parcă prin persoana ei imaginea muzicii însăși.

Îi dorim din plin continuarea activității atît de fertile în consecințe, prin conducerea Conservatorului din Fontainebleau, în propagarea mai departe a minunatelor sale influențe în lumea muzicienilor și a artei, căreia de zeci de ani îi aduce o atît de luminoasă cinstire.

Nadia Boulanger, precum arată și aceste două nume în destul de neobișnuită împerechere, este de origine națională franco-rusă. Tatăl muzicienei, compozitorul Ernest Boulanger, deținător al premiului Romei, a fost profesor la Conservatorul din Paris iar mama, Raissa Michetiki, fiica unui principe rus, studiase serios cîntul pe care nu l-a părăsit nici mai tîrziu, dar numai ca amatoare, deși, de foarte admirate resurse în cercurile cunoscătoare.

Primul copil al părinților săi, Nadia Boulanger este primită foarte de timpuriu în conservatorul parizian, făcîndu-se remarcată de îndată pentru excepționale predispoziții și rară hărnicie. Ca și George Enescu cu cîțiva ani mai devreme, fetița cu ochi serioși și scrutători de atunci, culese premiu după premiu.

Astfel, la vîrsta de 17 ani, bilanțul recunoașterilor, sever cîntărite, dovedea o uimitoare capacitate muzicală juvenilă, înregistrînd șase premii I la armonie, la contrapunct, la fugă, la pian, acompaniament și orgă, urmate curînd și de un rezultat identic la compoziție. Principalii săi profesori fuseseră Gabriel Fauré și André Gédalge, prin clasele cărora trecuseră, nu demult, Maurice Ravel și George Enescu.

Ceea ce depășea însă la această adolescentă chiar sclipitorul „palmares" ce obținuse, era ardoarea aprigă pe care o desfășura în fiecare din aceste brazde ale muzicii, pornită dintr-o fervoare pentru artă care n-avea nimic comun nici cu aspirația la performanțe, nici cu vreun orgoliu setos de lauri triumfali, ci cu atît de spontană pornire din adînc încît premiile nu mai erau simple recompense decorative și prestigioase ci recunoașteri firești ale unor realități evidente.

În fața tinerei muziciene mai era, acum, un obstacol formal de doborît : înfrîngerea unei uzanțe învechite care nu prevedea concurarea feminină la premiul de compoziție al Romei. Ea dărîma însă această prejudecată și, la vîrsta de 21 de ani, cucerește al doilea mare premiu al Romei, fiind prima compozitoare din istoria muzicală a Franței care obține această supremă consacrare academică.

Compune o operă, cantate, o rapsodie pentru pian și orchestră, melodii.

După turnee ca pianistă sau organistă în Italia, Germania, Belgia, Olanda, Anglia, firește și Franța, Nadia Boulanger renunță cu hotărîre la păstrarea pe primul plan al concertelor sale personale în favoarea profesoratului, pentru care simte o adevărată pasiune. Manifestările ei viitoare se vor încadra în plinul acestei nobile meniri. Își va ilustra prelegerile și comentariile explicative la pian sau la orgă, va deschide drum elevilor săi de frunte, dirijîndu-le lucrările simfonice în diverse mari centre culturale din Europa sau America. Va face cunoscute opere muzicale rar ascultate, sau necunoscute încă, de Stravinski, Fauré, Roussel, Hindemith, de Falla și mulți alți compozitori la New-York, la pupitrul celor mai celebre orchestre simfonice, la Philadelfia, Waschington, Chicago, Los-Angeles, la Londra sau Manchester, la Bruxelles, Stockholm, Atena, Varșovia și în alte părți ale lumii. Succesul personal n-o interesează, ci exclusiv soarta muzicii pe care o prezintă și aportul ei la cultura ascultătorilor.

La Școala Normală de Muzică din Paris a predat, din 1920 pînă în 1939, armonia, contrapunctul, fuga, acompaniamentul, istoria muzicii și începînd din anul 1935, compoziția, în asociație cu Igor Stravinski, succedînd clasei lui Paul Dukas.

La Conservatorul din Paris a predat din 1946 pînă în 1957 improvizația, citirea de partituri și acompaniamentul. Din 1950 și pînă astăzi, deține direcția școlii americane de renume universal din Fontainebleau, în care predau, între alții, doi din maeștrii celebri ai timpului : Yehudi Menuhin și Arthur Rubinstein.

În Statele Unite ale Americii a luat parte activă în învățămînt, predînd în diferite școli, universități și conservatoare. A fost în repetate rînduri membru sau președinte de juriu în concursuri din Franța, Belgia, Elveția, România, Ungaria sau Polonia.

În complement de activitate, incidental, a fost parteneră de concert celebrilor interpreți Pablo Casals, Dinu Lipatti, Yehudi Menuhin, Maurice Eisemberg, Diran Alexanian, Claire Croiza, Maria Freund, Ninon Vallin.

Mă opresc în fața imposibilității de a continua chiar o revistă sumară a activității covîrșitoare a acestei supramuziciene. Tot astfel, și în fața încercării de a cita, chiar cu multe omisiuni, elevi cu care a îmbogățit zestrea muzicală contemporană prin diverse țări sau continente.

Nu pot să nu amintesc însă cîteva numai din cele mai mari nume de prestigiu consacrat și care nu pot lipsi nici din paginile celor mai rezumative istorii ale muzicii, de ori și unde. Sînt ale lui Igor Markevici, Jean Françaix, Dinu Lipatti, Aaron Copland, Roy Harris și Walter Piston, cel din urmă profesorul acelui Leonard Bernstein, ale cărui deslegări de taine muzicale pe înțelesul tuturor captivează și încîntă și astăzi milioane de telespectatori din întreaga lume.

Obiectivism şi subiectivism în interpretarea muzicală

de GINA SOLOMON

I

Prin natura actului muzical, care se prezintă în două dimensiuni complementare, aceea a compoziţiei şi aceea a realizării ei sonore, interpretul — fie că este sau nu una şi aceeaşi persoană cu compozitorul — este acela care tălmăceşte, aşa zicînd în viu grai, opera, în sine mută, a acestuia din urmă.

Acest rol esenţial al interpretului a suferit şi el, în decursul timpurilor, schimbări în modul său de realizare, potrivit evoluţiei şi schimbărilor petrecute în general în societate şi în viaţa ei artistică, în înţelegerea şi gustul publicului şi, desigur, în muzica însăşi. Ca şi în toate celelalte aspecte ale activităţii umane, individuale şi sociale, nici schimbările şi dezvoltarea activităţii de interpretare în muzică nu au decurs în mod lin şi unitar, ci a fost un continuu proces dialectic între diferite tendinţe şi curente, din a căror confruntare şi filtrare reciprocă a rezultat însăşi această dezvoltare.

În acest sens se constată în prezent în activitatea interpretativă muzicală, în deosebi cea instrumentală, unele tendinţe spre o execuţie denumită „modernă" sau „contemporană". Dacă se insistă pentru o precizare a ce se înţelege prin modernitate, explicaţia rămîne vagă sau, în cazul cel mai bun, se spune că se urmăreşte o redare „obiectivă" a pieselor muzicale. Prin această obiectivitate s-ar înţelege o execuţie strict literală a compoziţiei, în care interpretul să pună cît mai puţin din personalitatea şi afectivitatea sa proprie, sau chiar orice afectivitate, el menţinîndu-se cu totală supunere la textul nud al compoziţiei. Bineînţeles că acest obiectivism nu se împacă cu o altă cerinţă care din alte părţi — şi anume, din cele mai multe se adresează interpretului, aceea a „re-creării" lucrării interpretate.

Astfel de tendinţe, spre interpretarea zis obiectivă, se observă în vremea din urmă şi la noi, de altminteri în mod izolat, la unii muzicieni din generaţia mai nouă, care nu trec de obicei dincolo de planul abstract al teoretizării. Ele nu se observă, şi nici nu este de aşteptat să se observe, în activitatea interpretativă a eminenţilor noştri muzicieni, posesori ai unei concepţii artistice autentice, spre satisfacţia unui public mereu mai cunoscător şi mai exigent. Tendinţele despre care e vorba îşi au dimpotrivă izvorul în ecouri care ne vin din străinătate prin unele publicaţii, pe calea unor discuri, sau prin exemplul oferit de unii din interpreţii străini care ne-au vizitat. Cu atît mai mult se impune deci o discuţie asupra obiectivismului în interpretarea muzicală, înainte ca el să ia şi la noi dezvoltare ; o discuţie care să meargă însă paralel cu una asupra subiectivismului în interpretare, care nici acesta nu este lipsit de păcate, dacă nu este ţinut în limite rezonabile.

Ca o ilustrare a concepţiei interpretative „moderne" şi „obiective" de care este vorba, citäm mai jos o recenzie publicată într-un număr destul de recent al revistei *Osterreichische Musikzeitschrift* privitoare la o înregistrare Mozart, în realizarea unui tînăr pianist din R. F. a Germaniei deja foarte renumit, care s-a produs de altfel şi la noi în stagiunea muzicală 1970/71. În această recenzie, poate prea aspră, dar oricum definitorie pentru unele aspecte ale actualităţii interpretative, aceasta chiar şi în cazul unor artişti foarte talentaţi, se spun, între altele, următoarele : „Ch. E., acest tînăr pianist german, care s-a ridicat atît de repede la o valoare internaţională, este un reprezentant tipic al celor mai noi generaţii de pianişti. Cu o tehnică perfectă, o ritmică de oţel, dar zgîrcit în expresie, congelat, uneori uscat pînă la impresia (desigur nejustificată) a unei execuţii şcolăreşti. (...) Zadarnic s-ar căuta graţie în astfel de interpretări mozartiene ; în schimb multă meticulozitate tipic germană. În general, o interpretare a lui Mozart curată, aseptică, mai mult instructivă decît una care să fericească pe ascultători ; o interpretare pentru oamenii de azi, oferită cu perfecţiunea tehnicii moderne." [1].

Desigur, problemele de care ne ocupăm nu se pun cu privire la muzica contemporană şi de avangardă care — în afară de faptul că acestea încă nu s-au cristalizat îndeajuns în formele lor de scriere şi de interpretare — sînt moderne prin ele însele şi „obiective" pînă la matematizare. Avem în vedere în primul rînd muzica preclasică şi clasică, în parte şi cea romantică, prin acele opere care pot fi definite global (desigur că nu exclusiv) prin vîrfurile respective, prin creaţiile lui J. S. Bach, Händel, Haydn, Mozart şi Beethoven ; iar mai aproape de noi prin operele lui Schubert, Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Schumann şi alţii care, în pofida caracterului lor evident romantic şi puternic expresiv, sînt cîteodată şi ele supuse „modernizării".

O modernizare în execuţia muzicii preclasice şi clasice — nu în sensul sus menţionat al obiectivizării, ci dimpotrivă, în acela al îmbogăţirii ei — s-a produs în tot cazul, în mod natural, datorită în primul rînd perfecţionării continue a instrumentelor muzicale. În această privinţă ne referim în cele ce urmează la muzica pentru pian, dar într-o măsură mai mare sau mai mică unele aspecte ale problemei pot fi întîlnite şi în cazul altor instrumente şi al ansamblurilor. Într-adevăr, în ceea ce priveşte muzica preclasică pentru pian, în totalul ei, precum şi cea de început a muzicii clasice, se ştie că piesele respective au fost compuse pentru şi pe măsura instrumentelor cu

claviatură premergătoare, în speță a clavicordului și clavecinului. Dar și pianul însuși a evoluat, de la acela primitiv al lui Cristofori, Stein și Streicher, la acelea contemporane ale lui Bechstein, Blüthner sau Steinway de exemplu, ale căror calități sonore, tehnice și de expresie sînt în afară de orice asemuire cu acelea ale pianelor de odinioară. Chiar și atunci cînd, așa cum se face ades în vremea din urmă, pentru a le reda în culoarea originală, piese preclasice se cîntă la clavecin, acesta este acum un instrument mult perfecționat față de clavecinele istorice, dintre care unele se mai găsesc prin muzee, dar nu sînt practic utilizabile. Executată la clavecin, interpretarea acelor piese rezultă azi, vrînd-nevrînd, *modernizată* față de aceea din vremea cînd ele au fost compuse.

Cea de a doua sursă a modernizării venite de la sine în interpretarea muzicală constă în progresul general ce s-a realizat între timp în tehnica pianistică, precum și în perfecționarea pedagogiei respective, care de la vechile metode empirice și mărginite în mijloacele folosite, a trecut la metodologii raționale în care, între altele, se ține seama și de condițiile psiho-anatomo-fiziologice ale elevului, prea puțin sau chiar de loc luate în considerație altă dată.

II

Problema modernității, cu referire la întrebarea „obiectiv-subiectiv" în interpretarea muzicală, este totuși mult prea veche pentru ca recentele tendințe spre obiectivizare să poată fi privite doar ca o modă a prezentului. În realitate, în muzica cultă au existat întotdeauna puternice controverse și curente, unele pentru o redare cu neabătută fidelitate, înțeleasă însă ca mărginită și strict supusă textului scris și altele care permiteau, sau chiar cereau interpretului o așa-numită „re-creare" a compoziției, prin trecerea ei, cu mai multă sau mai puțină libertate prin prisma propriei sale fantezii și personalități. De fapt, acest din urmă mod de interpretare, mai liber, a stat la originea muzicii instrumentale care, datorită folosirii ei inițiale numai ca acompaniament, avea un caracter larg improvizatoric.

Acest caracter era impus instrumentiștilor și prin notația foarte sumară ce se dădea atunci pentru acompaniamente, sau și pentru unele voci socotite secundare. Dar și atunci ca și mai tîrziu, cînd au început să fie mai amănunțite, indicațiile de tempi, de agogică și de dinamică, atît de esențiale pentru expresia muzicală, au fost și au rămas foarte relative, deoarece nu au putut fi constituite *etaloane* precise și univoce pentru valorile respective. Pînă pe la mijlocul veacului trecut nici măcar înălțimea (absolută) a tonurilor nu era în mod unitar fixată. Între un la_1 la orga catedralei dintr-o localitate și care dădea „tonul" tuturor muzicienilor din regiune și un la_1 din altă localitate, nici măcar prea depărtată de cea dintîi, puteau exista diferențe pînă la o terță și chiar mai mult. Așa că, dacă Mozart de exemplu, sau oricare alt compozitor, alegea pentru o compoziție tonalitatea *si b* de pildă, aceasta nu se făcea numai pentru a i se da o anumită individualitate, ci și pentru a i se fixa înălțimea absolută a scării sunetelor în raport cu norma locului. Nu vom fi niciodată siguri dacă, executînd acum această piesă în *si b*, cum e definită, dar la înălțimea cum sîntem învățați și deprinși să auzim *astăzi* această tonică, sîntem cu adevărat în tonalitatea pe care a gîndit-o Mozart.

Astăzi diapazonul este precizat, chiar legiferat, existînd încă, după cum se știe, unele deosebiri, la_1 fiind fixat în Franța la 435 vibrații pe secundă, pe cîtă vreme în Germania și țările anglo-saxone el este fixat la 440 vibrații pe secundă.

În cealaltă privință, a tempilor, cu ajutorul metronomului realizat în 1813 de către Johann Melzel, s-a putut ajunge la o posibilitate practică de definire exactă a acestora. Dar astfel de precizări lipsesc tocmai în compozițiile preclasicilor și clasicilor, aflate pe primul plan al controverselor, cînd metronomul încă nu exista. Indicațiile metronomice ce se găsesc în edițiile contemporane ale acestor compoziții au fost introduse, așa cum se știe, numai ulterior, și reprezintă doar punctul de vedere personal al redactorilor respectivi *).

Și în ceea ce privește intensitatea (nivelul de tărie a diferitelor sunete — și zgomote), știința acusticii a definit anumite etaloane, denumite „phon" și „decibel", cu metodele de măsurare corespunzătoare, dar va mai trece mult timp pînă ce acestea vor deveni destul de simple și de comode în întrebuințare, pentru ca să poată intra în practica muzicală. Sau poate că niciodată, căci un *f* sau *ff* la Beethoven a însemnat și va însemna întotdeauna altceva decît un *f* sau *ff* la Chopin de exemplu. De asemenea, în sensibilitatea și practica muzicală un *f* dat înseamnă una la oboi de exemplu și altceva la trombon, iar executantul trebuie să ție seama și de mărimea și acustica sălii, dacă e mai plină sau mai goală și de multe altele. De unde se vede cît de greu este să se realizeze o redare strict „obiectivă" a unei piese muzicale și inevitabilitatea ca interpretul să intervie cu intuiția și „subiectivitatea" sa.

Așadar, chiar numai din imprecizia notațiilor, și anume, nu numai a acelora menționate și discutate mai sus, dar și a acelora referitoare la frazare, moduri de atac, pedalizare și cîte altele, date în partituri, ne mai vorbind de cazurile, destul de multe, cînd astfel de indicații lipsesc cu totul, rămîne interpreților *o largă bandă de exprimare*, mai mult sau mai puțin personală, corespunzătoare propriei lor înțelegeri și sensibilități. Pericolul apare însă ușor, și

*) Desigur că, atunci cînd acești redactori au fos muzicieni de mare clasă, precum au fost Czerny, von Bülow, Reger și alții, și care prin filiațiunea instrucției lor muzicale au fost într-o măsură mai mare în posesia tradiției, astfel cum ea s-a putut transmite și păstra de la creatorii acelor opere ; atunci indicațiile metronomice și de alt fel, pe care ei le-au adăugat partiturilor originale, pot fi urmate cu destulă încredere. Dar încă numai ca orientative, cu discernămînt și fără rigiditate, o metrică mult prea mecanică nefiind, după cum se știe, folositoare execuției. Chiar unul din redactorii sus citați — Max Reger — notează în edițiile sale că indicațiile metronomice date nu trebuie considerate ca strict obligatorii.

din păcate destul de des, atunci cînd, din inexperiență, din neputința de a da o rezolvare justă unora din dificultățile tehnice ale piesei, sau cel mai rău, din dorința de a fi original, interpretul exagerează în această libertate, îndepărtîndu-se chiar de la text și de la indicațiile date totuși de către compozitor, chiar și succint. La unii din acești interpreți și-a făcut drum părerea că o reprezentare strict autentică a muzicii trecutului fiind materialmente imposibilă, ba nici nu ar mai fi corespunzătoare sensibilității noastre actuale, ei își pot aroga dreptul de a reconstrui acest trecut — mai mult, dar chiar și mai puțin îndepărtat — după propriul lor gust, după propriul lor spirit „creator", într-o interpretare pe care și aceștia o declară „contemporană".

Au fost de altfel și compozitori care, dorind să evite astfel de deformări ale compozițiilor lor, s-au străduit să dea indicații cît mai amănunțite și mai precise în lucrările lor. Începutul l-a făcut chiar marele J. S. Bach care, contrariat de abuzurile în interpretare ce se făceau prin execuția aproape „ad libitum" a ornamentelor, ba chiar și prin adăugarea arbitrară a diferite cadențe ornamentale, a introdus și ornamentele în măsură. În timpurile noastre, Debussy și George Enescu au dat în compozițiile lor indicații cît s-a putut mai amănunțite asupra modului cum ele trebuiau interpretate. Un pas extrem în această direcție l-a făcut Ravel care, după ce a precizat în compozițiile sale și cele mai subtile detalii, a declarat ritos : „Muzica mea nu se interpretează ci pur și simplu se execută întocmai, conform textului".

Revenind la problema libertăților prea mari pe care și le iau unii interpreți, amintim că George Enescu nu blama necondiționat libertatea în exprimare, cerea însă disciplină în libertate, iar interpretul să slujească numai muzica și pe compozitor și nu pe sine însuși, scoțîndu-se el în evidență. Ne amintim și de vorbele eminentei profesoare care a fost regretata Florica Muzicescu, care atunci cînd un elev pășea pe drumul greșit al unei prea mari libertăți, îl admonesta cu cuvintele : „Dar nu ești pe moșia ta, ca să te plimbi cum poftești pe lucrarea compozitorului".

III

La polul opus apare însă acea formă a interpretării muzicale zisă obiectivă, de la care am plecat în această expunere, după care interpretul trebuie să se abțină nu numai de la orice manifestări ale propriei sale afectivități și sensibilități, dar să șteargă și din acele mlădieri, culori, accente, sublinieri, etc., expres indicate de către compozitor precum și caracteristicele stilului acestuia sau a epocii respective, ceea ce duce la o execuție, (fie ea și cu cea mai meticuloasă perfecțiune tehnică) cum bine o numește revista austriacă citată la început, uscată, congelată, care nu fericește pe nimeni.

Citatul reamintit privea execuția (înregistrată) a unor sonate de Mozart. Dar interpretări ca cele criticate se aud încă mai mult în creația lui J. S. Bach, cel mai reprezentativ compozitor al preclasicismului, după readucerea la lumină, în prima jumătate a sec. XIX, a acestei culmi a artei muzicale. O culme nu numai prin elevația sa, dar și ca o linie de despărțire a apelor, a apelor muzicii medievale și renascentiste de o parte, și a muzicii moderne — moderne în sensul istoric al cuvîntului — de cealaltă parte, prin sinteza pe care marele compozitor a făcut-o între procedeele înaintașilor săi din toate țările, reprezentînd astfel surse multinaționale, spre a pune apoi substanța filtrată a acestei sinteze la baza muzicii moderne, o substanță din care, cu toate inovațiile și experimentele intervenite între timp, continuăm a ne hrăni și astăzi. Ori, printr-o îndelungată și continuă deformare a modului inițial de execuție a lucrărilor sale, de teama unei expresivități care, chipurile, nu s-ar potrivi cu sobrietatea liniară a muzicii lui Bach, s-a ajuns încetul cu încetul la un cîntat anemic, incolor, cu o ritmică rigidă și sacadată, cu un atac sec, sunînd ades aproape milităreşte, dar care, după multă lume ar constitui totuși adevăratul „stil Bach". Se uită însă că Bach a fost un reprezentant tipic al barocului, și chiar dacă barocul în muzică a fost mai puțin „baroc" decît în arhitectură sau pictură, nu mai puțin însă, așa cum îl definește succint maestrul Sigismund Toduță, „idealul estetic al barocului a fost *expresivitatea.*"[2]

Se uită de asemenea că o parte însemnată a activității multilaterale a lui Bach a fost aceea de conducător de cor și că în vasta sa creație el a compus nenumărate cantate și oratorii. În lucrările sale didactice el insistă asupra cantabilității. Așa de exemplu, în prefața la *Invenții și Sinfonii* unde, cu privire la scopul acestor piese, Bach îl menționează și pe acela „...ca elevii să dobîndească în primul rînd un mod *cantabil* de a cînta..." (sublinierea este a lui Bach însuși).[3] Cîntatul lipsit de expresivitate era numit de dînsul „vorbărie goală, cîntec de flașnetă". În cunoscuta sa monografie asupra lui J. S. Bach, Albert Schweitzer amintește că Bach a apreciat în mod deosebit la Vivaldi „tehnica lui la vioară îndreptată spre cantabilitate și i-a plăcut să introducă această cantabilitate la instrumentele cu claviatură".[4]

Toate acestea dovedesc la J. S. Bach o puternică înclinație spre cantabilitate, de care trebuie deci să se țină seama în interpretarea lucrărilor sale. Este deci nejustificată reținerea în expresivitate pe care, cu motivarea unei presupuse obiectivități, unii interpreți și școli o arată în execuția pieselor pentru pian ale lui Bach. Dimpotrivă, la fel cu oamenii de geniu din totdeauna, care au știut să meargă înaintea timpului lor, și Bach a intuit dezvoltarea ulterioară a claviinstrumentelor — pe care el o dorea și o și cerea insistent constructorilor — dînd pieselor sale o scriitură care, abia prin pianul modern, folosit bineînțeles cu talent și discernămînt (inclusiv pedalele, pe care unii pianiști se tem să le folosească aici), își etalează deplina lor frumusețe.

O atenție deosebită trebuie dată problemei, foarte controversată, a tempilor ce trebuie aplicați în interpretarea pieselor pentru pian ale lui Bach, care după unii s-ar cînta azi prea încet, după alții prea repede în raport cu ceea ce ar fi fost tempo-ul just intenționat și aplicat de Bach. Problema există într-adevăr, atît în ceea ce privește piesele lui J. S. Bach, cît și a celorlalți preclasici și clasici, care au scris încă pentru clavecin și cere multă pricepere și măsură, deoarece prezintă aspecte contradictorii. În adevăr, o anumită mișcare trebuia executată la clavecin mai lent decît ea poate fi azi realizată la pian, deoarece

clavecinul cu mecanica lui mai greoaie (mai ales în raport cu dublul eşapament a lui Érard de la pianul modern) şi cu coarde ciupite, nu permitea o viteză prea mare în succesiunea sunetelor. Pe de altă parte pianul, cu sunetele sale mai persistente (chiar şi fără a se face uz de pedală), permite mişcări nu numai mai repezi, relevate mai sus, dar şi mai lente decît clavecinul, ale cărui sunete scurte, aproape instantanee, ar lăsa în acest caz goluri simţite între ele. Depinde deci de caracterul pieselor şi de intuiţia executantului cum să treacă mai just şi mai în spiritul compozitorului şi a stilului respectiv printre aceste două posibilităţi, contradictorii dar nu şi antagoniste, ale pianului, şi între care interpretul ce vrea să fie „obiectiv" rămîne cu totul dezarmat. După părerea unor mari muzicieni, între care George Enescu şi Pablo Casals, tempoul „giusto" este acela prin care arhitectura orizontală a pieselor polifonice rezultă atît de transparentă, încît vocile componente să fie reliefate clar. Aceasta înseamnă evitarea oricărei goane, aşa cum unii interpreţi sînt tentaţi să o facă din predilecţia lor pentru viteză.

În aceeaşi ordine de idei, a interpretării preclasicilor, îndeosebi a lui J. S. Bach, cel mai mare maestru al polifoniei, ar trebui să se dea mai multă atenţie nu numai simplei desfăşurări paralele a diferitelor voci (atunci cînd nu se cîntă chiar cu totul omofon), ci şi evoluţiei diferite a fiecărei voci în parte, fiecare cu propriul său punct culminant care se cere evidenţiat. Acestea şi alte condiţii specifice solicită de la interpret o tehnică desăvîrşită, aproape o virtuozitate, dar nu virtuozitatea goală, de mult şi cu drept cuvînt compromisă, ci una de profunzime, bazată pe pătrunderea amănunţită a ţesăturii contrapunctice a piesei.

Interpretul „obiectiv" se ţine însă în limitele stricte ale partiturilor care, după cum s-a observat, la Bach şi la ceilalţi preclasici sînt destul de sumare în ce priveşte indicaţiile de execuţie — de fapt nici o partitură, cît de modernă, nu poate conţine toate indicaţiile tehnice şi de expresie adecvate — aşa că este necesară înţelegerea şi participarea interpretului ; ceea ce, oricît ne-am teme de acest cuvînt, este o activitate subiectivă. Obiectivistul abţinîndu-se însă de la orice contribuţie creatoare, nu este surprinzător dacă în cazul lui rezultă un cîntat rigid şi uniform, deci monoton, lipsit de articulaţia corectă în cele mici, de frazarea sintactică în cele mari, precum şi de acea agogică subtilă şi dinamică proporţionată, ajutată de o pedalizare chibzuit dozată, care dau mişcare, culoare, expresie piesei cîntate, dar care — repetăm — nu pot fi în totul notate în partitură. Desigur că sînt şi cazuri cînd refugiul în obiectivitate se datoreşte şi dificultăţilor întîlnite de interpret în realizarea condiţiilor mai dificile cerute de o autentică redare a piesei interpretate. Adică, şi parafrazînd puţin vorbele eminentei muziciene şi eseiste, maestra Cella Delavrancea, ei spun „nu" din greutatea în care se găsesc de a spune „da." [5]

Am centrat mai sus observaţiile noastre asupra interpretării lucrărilor (pentru pian) ale lui Bach. Dar în măsuri diferite, principial însă aceleaşi, aceste observaţii se pot referi, aşa cum s-a remarcat de la început, la toţi ceilalţi preclasici, precum şi la muzica din epocile următoare. Nefiind locul, de altminteri nici scopul acestei expuneri, de a ne ocupa de toţi aceştia, vom adăuga unele observaţii cu privire la modul, nu întotdeauna cel mai just, în care sînt interpretate uneori operele pentru pian ale lui Beethoven şi Chopin, prezenţi aproape de fiecare dată, unul sau altul, sau amîndoi, în programele de recital.

După părerea noastră, dacă întreaga muzică cultă de pînă la Beethoven — exceptînd muzica religioasă şi cea populară, care au alte surse şi alte motivaţii ar fi privită dintr-o perspectivă mai depărtată, astfel ca deosebirile inerente de la un compozitor la altul şi de la o epocă la alta să apară destul de estompate, ca un corp aproape unitar, atunci s-ar putea spune că toată această muzică se prezintă ca una „frumoasă", „agreabilă" răspunzînd global la definiţia ce avea mare trecere în acea vreme, că muzica constă într-o măestrită combinaţie şi înlănţuire de sunete, *care să fie plăcută urechii.*

Beethoven este cel dintîi care a rupt zăgazurile acestei concepţii simpliste de muzică în general galantă, distractivă, uneori şi savantă, introducînd cu toată vigoarea elementul pasional, patosul unei puternice arderi interioare, strigătul „eu"-lui său proiectat către ceilalţi oameni, reflectînd totodată şi strigătul acestora. Toate acestea într-un limbaj nou, limpede şi direct, care trezeşte în sufletul ascultătorilor — ascultători în masă — ecouri de mare profunzime. Atît din punctul de vedere al scriiturii, cît şi din acela al folosirii mijloacelor tehnice, tot de la Beethoven începe folosirea orchestrală a pianului, cu inovaţii îndrăzneţe, cu sarcini importante trecute şi mîinii stîngi. Creaţia beethoveniană pentru pian aduce o tehnică de elevată virtuozitate, în care apar nu numai game şi arpegii, dar şi terţe, sexte şi octave frînte, triluri duble, care alteori repartizează la aceeaşi mînă şi o linie melodică ; apoi pasaje prelungite în octave şi acorduri la ambele mîini în tempo rapid şi care trebuie să fie toate redate printr-o adîncă participare a interpretului.

În sonatele pentru pian ale lui Beethoven se poate remarca — în afara oricăror probleme tehnice — originalitatea puternică a fiecăreia din ele în raport cu toate celelalte. Aceasta spre deosebire de sonatele, în mare număr, ale unora chiar dintre cei mai de seamă înaintaşi ai săi, la care nu te poţi opri de a remarca, la mai toate, acelaşi aer „de familie". Această accentuată individualitate bine distinctă a fiecărei opere de acelaşi gen ale lui Beethoven — sonate, concerte, variaţii, etc. — obligă pe interpret la un studiu minuţios a celui mai mic detaliu, pentru a putea reda cu convingere, fie un brio impetuos şi strălucitor, uneori un pasionat dramatism, alteori de o poezie delicată, printr-o mare diversitate de timbruri şi cu un simţ precis al sonorităţii. Zvîcnirile temperamentale frecvente la Beethoven sînt adesea exprimate prin *sforzandi,* care însă sînt de multe ori greşit redate ca finalităţi ale unor *crescendi.* Numai printr-o atenţie deosebită la aceste multiple şi variate aspecte, interpretul poate realiza ca fiecare piesă a lui Beethoven să rezulte cu caracterul ei cu totul aparte faţă de gemenele sale.

„Obiectivistul" eliminînd însă din principiu ardoarea şi patosul caracteristice, dar de fiecare dată *în alt fel* exprimate de către Beethoven, de exemplu

în cele 32 de sonate ale sale, nu va reuși să scoată în evidență individualitatea deosebită a fiecăreia din ele. La fel se va întîmpla însă și cu „subiectivistul" fără măsură care le va topi pe toate în aceeași expresivitate liberă, *dar a sa proprie.*

Dacă trecem acum la interpretarea lucrărilor lui Chopin, acesta apare pe nedrept numit „poet al pianului", dacă se prezintă un Chopin sentimental și romanțios deformat, într-un stil salonard ; sau dimpotrivă, ni se face să auzim trăsnete și tunete într-o goană de maraton, acolo unde se știe că Chopin, cu natura și fizicul său delicat, întrebuința rar fortisimele și din același motiv evita sălile de concert mari, preferînd să cînte în cercuri mai intime.

Scriitura lui Chopin prezintă o sintaxă atît de deosebită, încît pare ca și cum un secol l-ar despărți de contemporanii săi. Această deosebire trebuie înțeleasă și mai cu seamă simțită de către interpret ; ceea ce „obiectivul" nu vrea sau nu poate să o facă, iar „subiectivul" înclină ușor să depășească măsura. Această măsură rezidă în farmecul sonorității suple și bogate, expresia delicată, nobilă, nostalgică cu pronunțate elemente inspirate din folclorul, precum și din creația marilor poeți polonezi, cu caracterul lor epic mereu prezent. Cu nedezmințită pasiune pentru cantabilitate, susținută de un joc subtil al pedalelor, Chopin, între multe alte procedee noi, a introdus și așa-numitul „rubato" ; din care însă interpreți fără experiență — aceștia din rîndul „subiectiviștilor" — au înțeles să facă o deformare gravă a măsurii și a tempilor, în deosebi în sensul întinderii lor fără rost.

Ca și Beethoven, Chopin a dat multă importanță mîinii stîngi, care în multe din piesele sale devine chiar suportul principal, nu numai armonic, dar și melodic. Din vasta creație pianistică a lui Chopin ne mai oprim o clipă asupra „studiilor" sale scrise într-o epocă de mare strălucire și prețuire a virtuozității. Chopin dezvăluie în ele o mare măestrie în tratarea celor mai dificile probleme tehnice. Nu mai puțin însă, aceste studii sînt pătrunse și de un profund conținut muzical, prin care Chopin își exprimă poetic și uman sentimentele sale, în primul rînd durerea și răzvrătirea lui pentru patria sa cotropită. Acest aspect esențial pentru studiile lui Chopin se pierde însă în unele execuții, care în goană mare urmăresc parcă să dovedească doar rezistența și virtuozitatea interpretului.

IV

Ne-am ridicat mai înainte împotriva lipsei de fantezie și de contribuție creatoare în cîntatul obiectiv ; dar am deplîns și libertățile prea mari și deformante pe care și le iau interpreții subiectivi ; ne referim desigur numai la aceia care o fac astfel datorită temperamentului lor insuficient stăpînit, și nu din simpla și nescuzabila goană după originalitate și așezarea lor proprie înaintea compozitorului. Sîntem deci în fața unei contradicții, care nu este însă a noastră, ci a actului interpretativ însuși, care este un complicat și permanent joc de teze și antiteze. Cum s-ar putea ajunge totuși la o sinteză mulțumitoare, care să nu fie însă doar o facilă linie de mijloc, destinată să împace toată lumea ?

Desigur că nu sîntem primii care să punem această întrebare, care de fapt a frămîntat și va continua să frămînte pe muzicieni. Un răspuns care să ajute pe interpreți să iasă din acest impas a fost încercat și de către marele pianist Erwin Fischer. Acesta a enunțat-o încă într-o lucrare a sa din 1929, dar în forme mai mult sau mai puțin variate aceeași recomandare a mai fost dată și mai înainte și după, și face parte din îndemnurile curente ale pedagogilor. În enunțul său respectiv, astfel cum îl găsim citat într-un articol în revista „MUSICA" din Kassel, R.F.G., Edwin Fischer afirmă în mod peremptoriu : „Totul constă în aceea ca el (interpretul) să se situeze în acea stare sufletească de care a fost însuflețit compozitorul, atunci cînd a compus lucrarea" [6].

Desigur că Edwin Fischer nu a avut aici în vedere starea sufletească a compozitorului, așa cum ea ar fi putut fi condiționată de bucuriile, decepțiile sau conflictele sale personale. Acestea se estompează, se uită în febra creatoare a artistului autentic, deși și ele pot furniza unele elemente primare ale inspirației sau să le influențeze. Dar și limitat la starea sufletească a compozitorului în actul său componistic și prin reflex condiționată de chiar acesta, de unde o cunoaștem noi, de unde o poate ști interpretul care anume a fost, pentru ca să și-o însușească și el ?

Realitatea este că interpretul abia din conținutul lucrării pe care o studiază și o execută și după modul său personal de a o înțelege și de a se contopi cu dînsa, deci numai *a posteriori* și *subiectiv*, își formează o determinată stare sufletească, care poate să fie sau și să nu fie corespunzătoare cu aceea a compozitorului atunci cînd acesta a compus lucrarea. Recomandarea de mai sus a lui Edwin Fischer și a altora, nu poate fi deci îndeplinită ad literam și în mod direct, dar se poate ajunge totuși la o contopire sufletească, cel puțin analoagă cu aceea a compozitorului și cu opera acestuia ; și anume, prin știința, experiența, gîndirea, sensibilitatea și intuiția muzicală a interpretului ; în seama adică a ceea ce într-un cuvînt se poate subsuma — deși definițiile respective sînt încă foarte diferite — în ceea ce în mod obișnuit se numește „talentul" interpretului, atunci bineînțeles cînd talent există.

Mai lămurit, interpretul cu adevărată vocație pentru muzică, dăruit și stăpîn pe arta sa ; posesor al unei culturi muzicale și generale bogate și al unei ideologii înaintate ; care nu se închistează într-o suficientă mulțumire de sine, ci urmărește cu interes interpretările altora ; și anume, nu numai ale vîrfurilor cu renume (spre a-i copia), ci și ale acelora mai aproape de dînsul și în devenire ; care în plus, ca muzician activ și instruit ce este se mai bucură și de frumusețile structurale, logice și de scriitură ale piesei interpretate, pe care el le înțelege și le gustă ; urmînd, în sfîrșit, cu fidelitate textul compozitorului și renunțînd la orice veleitate de a se situa înaintea acestuia ; pe această multiplă cale interpretul poate ajunge în actul interpretării într-o stare sufletească

adecvată conținutului de idei a piesei, *ca și cum* aceasta ar fi fost chiar starea sufletească a autorului ei, atunci cînd acesta a compus-o. Și astfel se împlinește în mod implicit și nu printr-un artificial și deci precar act de voință dezideratul exprimat, cum a fost citat mai sus, de către Edwin Fischer.

Edwin Fischer gîndea cam în același fel atunci cînd în alt loc, mai spunea că „nu poți reda altora sentimente care nu au trecut prin propria ta ființă." [7]

Interpretarea unei lucrări muzicale apare deci ca un proces subiectiv. Aceasta nu înseamnă însă — atîta vreme cît este făcută cu măsură și discernămînt — o îndepărtare de realism, căci arta în genere, deci și arta muzicală, nu este o simplă, brută, redare a realității, ci tălmăcirea și re-crearea realității obiective prin observația și înțelegerea subiectivă a artistului.

În practica muzicală realitatea obiectivă este reprezentată prin partitura — scrisă sau reținută în memorie (orice lucru poate fi la rîndul său obiect sau subiect, după context sau punctul de vedere din care este considerat). Partitura, în sine fără glas, are conținutul ei muzical prezent numai în potență, căpătîndu-și abia prin interpret dimensiunea ei sonoră ; ceea ce este *un alt act* de creație, deși strîns, foarte strîns legat de actul compozițional. Această recreare este forțamente subiectivă și pentru a fi autentică, pentru a comunica ceva ascultătorilor, mai cere desigur din partea interpretului, pe lîngă participarea sa afectivă în sensul celor expuse mai înainte, și o maximă exigență față de sine însuși.

1. *Oesterreichische Musikzeitschrift*, Wien 1971, Nr. 3, p. 179 ;

2. Toduță, Sigismund, *Formele Muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Ed. Muzicală, București, 1969, vol. 1. p. 17 ;

3. Seifert-Weizmann, *Geschichte der Klaviermusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899, p. 386 ;

4. Schweitzer, Albert, *J. S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1954, p.171 ;

5. Delavrancea Cella, *Arpegii în Ton Major*, Ed. Muzicală, București 1970, p. 61 ;

6. *MUSICA*, Kassel, 1970, Nr. 6, p. 559 ;

7. Fischer, Edwin, *Sonatele pentru pian de Beethoven* Ed. Muzicală, București 1966, p. 15.

INTERVIURI

Monique Haas

Prezența eminentei artiste în mijlocul nostru ne-a prilejuit posibilitatea de a cunoaște unele din opiniile sale privind arta-i interpretativă.

S-a gravat puternic in amintirea noastră, între altele, recitalul pe care l-ați dat în decembrie 1970 la Radioteleviziunea franceză, în cadrul căruia ați prezentat cu un atît de frumos succes, cîteva importante piese pentru pian din muzica franceză, de la Couperin și Rameau, la Debussy și Ravel.

Aveți în această privință preferințe deosebite ?

— Ca să vă spun drept, îmi place muzica pe care o cînt, afecționînd desigur, cum este și natural, muzica franceză, de la aceea a marilor claveciniști pînă la a impresioniștilor din prima jumătate a veacului nostru despre care ați făcut mențiune.

— *Cum înțelegeți să alcătuiți un program de concert, de recital ?*

— Îmi încheg, un program de recital, de obicei, în jurul a două piese capitale, a două piese — Sonate, suite etc. — de importanță majoră. Dar trebuie să adaog că nu sînt totdeauna răspunzătoare de alegerea muzicii pe care o cînt, întru cît organizatorii sau asociațiile de concerte propun ei interpreților o serie de lucrări.

— *Care este procesul de pregătire al acestor lucrări ?*

— Lucrez încet, foarte încet, muzica pe care o am în vedere, lucru învățat îndeosebi de la George Enescu care m-a onorat cu prietenia sa și care m-a călăuzit adesea în detaliul artei noastre. Desfac cu atenție opera ce urmăresc să o interpretez. O analizez, nu rareori împreună cu soțul meu, pentru a-i sesiza mai bine structura. Îi caut sensul, culoarea, secretele, după care refac, laolaltă, tot ce am desfăcut. Atunci piesa e gata să fie lucrată în liniile sale mari și să fie cîntată ca la concert.

— *Cum înțelegeți să-i interpretați pe Debussy și Ravel față de care aveți, neîndoios preferințe și pe care îi cîntați în chip atît de prestigios ?*

— În ceea ce mă privește, continui să-i interpretez așa cum acești mari muzicieni doreau să fie cîntați. Există încă, slavă domnului, destui supraviețuitori ai acestor compozitori pentru a ști maniera lor de interpretare. Există discuri cu Cortot și Ricardo Vinès, reprezentînd mărturii peste care nu s-ar putea trece ; există înregistrări personale ale lui Debussy și Ravel care, în ciuda insuficienței lor, ne dau semnificația profundă a operelor pe care le cîntă.

— *Socotiți că Debussy și Ravel erau mari pianiști sub raportul execuției propriu zise ?*

— Nici Debussy și nici Ravel nu erau pianiști mari în sensul în care îl înțelegem noi. Dar amîndoi erau pianiști foarte sensibili (privință în care înregistrările care ne-au rămas de la ei sînt, de-a dreptul emoționante) și ambii cunoșteau de minune toate resursele pianului, acelea ale timpului lor și acelea pe care le intuiau pentru viitor.

— *Se pare că o seamă de pianiști tineri caută să aducă totuși lucruri noi în interpretarea acestor mari muzicieni, sonorități mai puțin irizate și estompate, le-am spune mai... sticloase, mai „la lumina zilei", dacă mi-e îngăduit să mă exprim astfel.*

— Este adevărat, tinerii, azi, încearcă adesea să coloreze muzica lui Debussy și Ravel, cu anumite accente pe care compozitorii nu le-au pus în muzica lor, cu anumiți tempi mai repezi care în nici un caz nu pot fi ceruți de autori. Există printre acești tineri, mărturisesc, unii care reușesc să ne comunice impresii noi. Totuși eu, ca mulți alții, și voi numi în primul rînd pe Robert Casadesus, mă țin, totdeauna, de textul tipărit.

J. V. P.

Serge Baudo

SERGE BAUDO (n. 1927, Marsilia), studii muzicale dela vîrsta de 8 ani în cadrul Conservatorului din Paris, cu Jean și Noël Gallon (armonie și contrapunct), Jean Battala (pian), mai tîrziu cu Louis Fourestier (dirijat). Membru al orchestrei Operei din Paris și al orchestrei Societății Concertelor Conservatorului din Paris (pian și percuție) de la 15 ani. Absolvent al Conservatorului din Paris în 1949. Debut oficial ca dirijor în 1951 la pupitrul Orchestrei Naționale a Radiotelevisiunii franceze (O.R.T.F.) și al orchestrei Lamoureux. Activează paralel ca dirijor și ca instrumentist de orchestră pînă în 1957, cînd este numit director al orchestrei de cameră O.R.T.F. din Nisa. Între 1962 și 1965 este dirijor al Operei din Paris. În 1967 participă, alături de Charles Münch, la crearea noii formații simfonice „Orchestre de Paris", în cadrul căreia funcționează pînă în 1971, cînd preia conducerea orchestrei din Lyon. Activitate intensă de turnee în majoritatea țărilor Europei, Americii de Nord și de Sud, Asiei. Dirijează cu egală dăruire concerte simfonice și spectacole de operă (la „Metropolitan Opera" din New-York, Opera de stat din Viena, Teatrul „Colon" din Buenos-Aires etc.). Include adeseori în programele sale lucrări de muzică contemporană, unele din ele prezentate în primă audiție mondială (de Milhaud, Messiaen, Dutilleux, Jolivet, Barraud etc.). Prima vizită în România : mai 1972.

Preocuparea vădită de Serge Baudo pentru promovarea muzicii contemporane ne determină să centrăm convorbirea noastră în jurul variatelor aspecte pe care le comportă creația muzicală a secolului nostru. Dar înainte de toate : există un public al concertelor de muzică contemporană ?

— În mod spontan, publicul „mare" nu vine la concertele de muzică contemporană. Se poate doar conta pe un public restrîns, format mai ales din tineret. La un moment dat, a existat în Franța — mai cu seamă datorită prestigiului lui Pierre Boulez — un curent în favoarea muzicii noi. În anii din urmă, însă, tendința aceasta a regresat mult, în special de cînd s-a produs o ruptură între compozitorii generației de 40—50 de ani și cei din tînăra generație. În general, este totuși acceptată acea muzică contemporană, care nu pierde contactul cu „muzica". Dacă alchimia sonoră este prea savantă, dacă formulele matematice încep să joace un rol predominant, atunci este necesar un public diferit, care nu se amestecă cu publicul „mare".

— *Considerați că muzica pe care o refuză marele public este în schimb pe înțelesul tineretului de azi ?*

— S-a susținut în numeroase emisiuni de radio și televiziune, că există o muzică a timpului nostru, destinată în special tineretului. Aceasta a deschis porțile unor mari confuzii. Unii compozitori de mare talent au început să scrie muzică „de avangardă", numai pentru a fi „în actualitate". În majoritatea cazurilor, însă, cei care practică acest gen sînt mai ales compozitorii nu prea competenți din punct de vedere profesional. Unii dintre ei fac chiar paradă de necunoaștere a armoniei și contrapunctului, desemnîndu-i pe cei cunoscători în materie cu termenul pejorativ de „vechea gardă".

— *Cum vedeți, totuși viitorul muzicii ?*

— Viitorul este un mare semn de întrebare. În cele din urmă va decide totuși publicul. Personal, cred însă că va urma o reacțiune la acest curent anarhic, poate un nou romantism, evident de altă natură decît cel din secolul trecut. Arta decadentă, uscată, trebuie să cedeze locul unei arte îmbogățite prin căutări de timbre, dar și de mijloace de expresie, — muzica rămîne totuși o artă expresivă. Plictiseala, monotonia, înseamnă moartea muzicii. Or, ascultînd lucrări „de avangardă", ai impresia că se desfășoară mereu aceiași muzică. Este o dovadă a lipsei de geniu, de talent.

— *Credeți că se poate generaliza lipsa de talent la toți compozitorii de astăzi ?*

— Evident, nu. Există și astăzi adevărate talente, un Penderecki, un Berio, un Ligeti, de pildă. Dar pentru un anumit public, toți aceștia apar înecați în marea masă a creatorilor unei muzici uniforme, cenușii. Mai există apoi compozitori ai secolului nostru, de o indiscutabilă originalitate, a căror operă va rămîne. Mă gîndesc la Stravinski, Prokofiev, Bartók, Janacek, Șostakovici, Messiaen, Dutilleux, ca și la marele Dvs. Enescu.

— *Cunoașteți creația lui Enescu ?*

— Din păcate, prea puțin. Dar ceea ce mi-a fost dat să aud la Paris, cu cîțiva ani în ur-

mă, cînd ansamblul Operei Române din București a prezentat „Oedip", a fost pentru mine mai mult decît concludent. Mărturisesc că am fost profund impresionat, surprins, de dimensiunile uriașe ale acestei capodopere, de imensele ei dificultăți, dar și de sinceritatea totală a limbajului. Sper să am prilejul să cunosc și alte lucrări ale lui Enescu, după cum doresc să studiez și creațiile de valoare ale altor compozitori români, pentru a le include în repertoriul meu.

— *Ați obținut vreodată un succes spontan de public, la o primă audiție a unei lucrări contemporane ?*

— Prima audiție a unei lucrări contemporane ridică probleme foarte dificile în fața dirijorilor. Sînt necesare luni de muncă pregătitoare, dacă vrem să nu denaturăm opera respectivă. Trebuiesc apoi multe, foarte multe repetiții, — care se obțin cu mare greutate. Totuși, am realizat unele succese de public, ce e drept destul de rar. Un exemplu îl constituie prima audiție la Londra a lucrării vocal-simfonice „Transfigurația" de Messiaen, primită de public cu multă căldură. Un alt succes imediat l-am obținut cu Concertul de violoncel de Dutilleux, comandat și interpretat de Rostropovici ; prezentată în primă audiție la Festivalul dela Aix-en-Provence din 1970, lucrarea a stîrnit un mare interes de public, deși folosește un limbaj îndrăzneț, într-adevăr contemporan.

— *Cu ce impresii plecați dela primul contact cu o orchestră românească și cu publicul românesc ?*

— Impresiile sînt excelente, orchestra Radioteleviziunii s-a dovedit foarte receptivă și maleabilă, publicul foarte cald și entuziast. Am avut în plus și marea bucurie de a mă reîntîlni pe podium cu fostul meu coleg de la Conservatorul din Paris, Valentin Gheorghiu, de care mă leagă amintirea epocii îndepărtate a... pantalonilor scurți. În decursul deceniilor care au trecut de atunci — sînt peste trei — ne-am întîlnit întîmplător, cînd la Paris, cînd la Berlin sau la Montreal, dar n-am avut pînă acum ocazia unei colaborări efective în cadrul unui concert. Satisfacția mea a fost cu atît mai mare, cu cît ne-am înțeles pe deplin, la repetiții și la concert. Sper că, laolaltă, am reușit să răspundem exigențelor publicului.

EDGAR ELIAN

Edita Pieha

Cîntăreața Edita Pieha, artistă emerită a U.R.S.S. a întreprins, în a doua jumătate a lunii iunie, un lung turneu în țara noastră, concertînd alături de formația leningrădeană „Drujba" la București și în cîteva orașe mari ca Iași, Timișoara, Cluj, Tg. Mureș, Oradea, Arad, Brăila, Galați, Bacău.

Un repertoriu alcătuit din piese foarte variate — în care cîntecul dramatic ocupă locul dominant — a pus în valoare forța expresivă, originalitatea interpretării, prezența scenică convingătoare a Editei Pieha cît și calitățile ansamblului cu care cîntăreața colaborează de mai mulți ani. (Ne-au impresionat în mod deosebit *Love story* și excepționala *Baladă a piloților*, un cîntec de Uspenschi pe versurile sensibile ale poetului Robert Rojdestvenski).

Se poate afirma că Edita Pieha și „Drujba" — un dublu sextet, vocal și instrumental, sub conducerea atentă și competentă a talentatului Alexandr Bronevițki — formează un tot indestructibil, legat printr-un stil unitar, de o rară noblețe și muzicalitate.

Orchestrații rafinate, aranjamente vocale de bun gust, o autenticitate extraordinară în maniera de interpretare într-un repertoriu ales cu grijă sînt atributele esențiale ale acestor admirabili artiști sovietici.

In ceea ce privește contribuția formației, merită subliniată prezentarea originală a pieselor românești *Ciocîrlia* — veritabil moment de virtuozitate — *Trandafir de la Moldova*, *Ionel*, *Ionelule* de Claude Romano și *Nici o lacrimă* de Cristinoiu (solist Mihail Becherchin, membru în sextetul vocal).

Am admirat un colectiv artistic de reală valoare pe care sîntem oricînd dornici să-l avem din nou în mijlocul nostru.

Profitînd de puținele clipe de răgaz ale cîntăreței Edita Pieha, i-am solicitat o scurtă întrevedere, pentru a afla impresiile sale despre țara și publicul nostru.

— *Sînteți pentru a doua oară musafirul României. Primul contact cu țara noastră a fost în 1968, la Festivalul „Cerbul de aur" din Brașov unde ați susținut un recital individual.*

— Păstrez festivalului brașovean o amintire de neuitat, căci îl consider o manifestare artistică de mare clasă, prin nivelul concurenților, al competiției cît și prin participarea numeroaselor vedete de talie mondială care au concertat. Pentru mine „Cerbul" a fost un prilej de contacte artistice... am întîlnit și am ascultat cîntăreți și formații de înaltă categorie. Totul, într-un decor feeric, mă refer la frumusețea orașului, la pitorescul împrejurimilor sale. Au fost clipe cînd, acolo sus, deasupra munților cu crestele îmbrăcate în mantia albă de zăpadă, strălucind în lumina soarelui, imaginația transforma telefericul într-un cal înaripat, care mă purta într-o lume de

basm. Uneori nu-mi venea să-mi cred ochilor.

Cu prilejul actualului turneu am străbătut cu autocarul mii de kilometri, pot spune că am văzut — din păcate „prea repede" — o mare parte din România, din frumusețile ei deosebite. Cele ale naturii — nu cred că am admirat cîndva un peisaj mai frumos ca cel de la Cheile Bicazului —, ca și cele făurite de brațele harnice ale oamenilor. Fiecare oraș, este în felul său, o bijuterie. Fiecare oraș are personalitatea sa, stilul său, un „ceva" care îi aparține și îl diferențiază. Cred că secretul rezidă în arhitectura și îmbinarea măiestrită a vechiului, a tradiției cu noul, cu modernul.

Și totul e vesel, vesel... probabil din cauza florilor, grădini imense de flori pretutindeni. E o beție de culoare și de lumină care pe mine, care trăiesc într-un oraș nordic ca Leningradul, un oraș cu o amprentă ce aș numi-o „misterioasă", m-a frapat deosebit.

Dacă ar fi să ierarhizez, cel mai mult mi-a plăcut Iașul... superb oraș, îmbinare ideală de măreție cu un farmec poetic, cu mult lirism. Dar mi-a plăcut foarte mult și Timișoara, și Clujul și Oradea...

— *Dar oamenii acestor locuri cum vi s-au părut ?*

— Primitori, calzi... deosebit de calzi. Nu mi s-a mai întîmplat niciodată să primesc atîtea flori, să se vină pe scenă așa, spontan, cu buchetul de flori și cu zîmbetul pe buze. Tineri, copii, bătrîni, fiecare voia să-mi strîngă mîna, să-mi dăruiască flori. La Cluj, au predominat trandafirii, la Iași și Timișoara gladiolele. Aș fi putut să deschid în fiecare zi o florărie... Aveți un public stimulator prin receptivitatea sa. Fără a fi îngăduitor — mai ales la București — simți că e dispus să primească și să răsplătească cu generozitate ceea ce îi oferi. E esențial pentru un interpret ca să poată da măsura întreagă a posibilităților sale.

Cîntecul e cel mai scurt drum de la inimă la inimă, fără inimă el nu poate exista. De aceea sînt mulțumită atunci cînd reacția publicului îmi dovedește că m-a înțeles, că am ajuns lîngă inima lui, că între noi, între mine și fiecare ascultător în parte, s-a creat o legătură, o comuniune. În fond, muzica e cel mai internațional limbaj.

Încă de la Brașov — și publicul de festival e în general mai „rece", mai reținut, mai „cerebral" decît cel ce umple sala unui concert obișnuit — am simțit că publicul românesc m-a îndrăgit, că l-am îndrăgit. Oricît de curios ar părea, cele mai multe din scrisorile pe care le primesc de la ascultătorii mei din lumea întreagă, vin de aici, din România. Ar putea fi o explicație faptul că, atît Radio cît și Televiziunea m-au ținut prezentă în atenția melomanilor prin programarea cîntecelor și a telefilmelor mele. Discul editat de „Electrecord" — cu imprimări realizate în U.R.S.S. — a contribuit de asemenea.

— *Cît de mult vă apreciază publicul românesc a demonstrat-o chiar primul spectacol, cel bucureștean. Dacă într-o seară în care, la televizoare se poate urmări, în transmisie directă de pe stadionul „23 August" un meci de foot-bal atît de atractiv ca cel România—Italia, vin în sala Palatului, să vă asculte pe dvs. și formația „Drujba", 3 000 de spectatori, înseamnă că ați știut să cuceriți inimile, inimile fără de care, cum bine spuneați, nu există muzică !*

— E o mare satisfacție pentru grupul nostru să constatăm că ne-am bucurat de o atît de frumoasă primire în capitala dvs. socotită o metropolă muzicală foarte exigentă și că am am fost răsplătiți cu aplauze sincere în toate orașele în care am cîntat.

Vă mărturisesc că am pornit în acest turneu atît de dificil prin amploarea lui, cu multe și mari emoții. România posedă excelenți interpreți de muzică ușoară pentru care am multă considerație.

Numesc doar pe Doina Badea — am întîlnit-o și am ascultat-o la Sopot, în Polonia — pe Margareta Pîslaru — am fost împreună la Bratislava —și pe Dan Spătaru — foarte popular în U.R.S.S., ca să înțelegeți că emoțiile mele au fost pe deplin justificate.

În palmaresul activității mele, turneul acesta în România se înscrie ca o experiență grea, la fel de grea ca aceea din Cuba și la fel de interesantă.

Timp de 15 zile am dăruit tot ce am mai bun și sentimentul că am reușit să-mi comunic mesajul mă face să doresc o revenire. Am cunoscut oameni și locuri minunate, dar... am simțit nevoia să respir. Cum să vă spun... nevoia unor clipe, a unor ore în care să iau contact cu muzica, să cunosc compozitori, să ascult cîntece, să discutăm, să ne ocupăm de muzică.

Aș fi vrut să-mi aleg cîntece care mi se potrivesc, să le repet sub îndrumarea creatorilor. Dar n-am avut timp, n-am avut timp de loc. Așa că, mă mulțumesc, trebuie să mă mulțumesc cu discurile pe care le-am cumpărat, pe care le voi asculta cu atenție și în liniște acasă. Sînt sigură că voi alege și voi introduce cîteva piese în repertoriul meu curent (mi-am propus să învăț romanța Mi-e dor de care mă simt atrasă). Aș fi vrut să întîlnim prieteni. Soțul meu (Edita Pieha este căsătorită cu Alexandr Bronevitki — n.n.) a fost coleg, la Conservatorul din Leningrad cu compozitorul Dumitru Bughici, cu regizoarea cinematografică Nina Behar. N-am reușit să-i vedem. N-am reușit de data aceasta... dar vom reveni!

ANA FROST

Compozitorii în vizită la Depoul C.F.R.-Feteşti, I.A.S. Feteşti şi Tricodava — Bucureşti

Vizite la Uzinele „Republica", la „23 August", la „Griviţa Roşie", întîlniri, discuţii cu muncitorii, contacte fructuoase, schimburi de opinii, — iată acţiuni cărora Uniunea Compozitorilor le dă o deosebită importanţă. Nu este nimic întîmplător, nimic sporadic. Este de datoria creatorilor de a stabili o legătură permanentă cu publicul, publicul iniţiat sau cel care acum deschide porţile muzicii.

Feteşti. — Un oraş la întretăierea Bărăganului cu marea baltă a Ialomiţei, unde Braţul Borcei alimentează marile magistrale ale sistemelor de irigaţii. Un oraş în care industria şi agricultura se dezvoltă armonios. O veche unitate cu tradiţii este complexul C.F.R. cu modernul depou C.F.R. unde se specializează mecanici în locomotive Diesel. Aici, la Clubul C.F.R., a avut loc întîlnirea muncitorilor cu compozitorii. Gazdele au vorbit despre munca lor, despre realizările şi planurile lor. Al doilea popas a fost făcut la I.A.S.-Feteşti, unitate agricolă specializată în pomicultură şi viticultură. Compozitorii s-au interesat apoi de viaţa culturală a oraşului. Aflăm că bibliotecile (biblioteca orăşenească, cea sindicală, biblioteca şcolară de documentare), cluburile, casa de cultură orăşenească au o intensă activitate. Brigada artistică a Casei de cultură a obţinut în repetate rînduri premii la fazele regionale pe ţară. Ne-am îndreptat din nou spre Clubul C.F.R. unde, schimbînd hainele de lucru cu vestminte pentru concert, muncitorii-membrii în ansamblul coral ne-au prezentat, sub bagheta lui Claudiu Negulescu, un bogat program. Am ascultat: *Ţara mea* de Dimitrie Cuclin, *Imnul tinereţii noastre* de Vasile Timiş, *Dacă mîine ne vor întreba* de Laurenţiu Profeta, *Poemul Bărăganului* de Claudiu Negulescu. Se cunoaşte activitatea acestei formaţii încă din 1945. Profesorii, învăţătorii au îndrumat-o cu multă sîrguinţă. În 1962, avea 240 de coriști. Cîntau, încă de pe atunci, Beethoven, Brahms, Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Şostakovici, Paul Constantinescu, Bella Bartok. Au imprimat la radio, au fost chemaţi la televiziune. Pentru cea mai bună activitate corală au obţinut „Cupa Consiliului Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România" şi au trecut cu succes în etapa a II-a a concursului „Cîntare patriei", remarcabil eveniment cultural. Lăcătuşii, montorii, cazangiii, revizorii de vagoane, ingînerii, s-au întreţinut cu autorii cîntecelor pe care ei le interpretează, şi-au spus părerea despre repertoriul lor, despre lucrările pe care vor să le abordeze.

Cîteva zile de la întoarcerea de la Feteşti, compozitorii s-au întîlnit cu muncitorii şi tehnicienii de la „Tricodava" una dintre cele mai moderne fabrici de confecţii ale ţării. S-a discutat despre automatizare, despre modele, despre culori, despre specificul de lucru în această importantă întreprindere. Şi aici, un concert coral cu lucrări de Mircea Neagu, Laurenţiu Profeta, Gheorghe Bazavan a fost un prilej de apropiere, de interesante comentarii.

Întîlnirile cu muncitorii din fabrici, din uzine, cu activul din agricultură, nu sînt sporadice, întîmplătoare. Discuţiile dau roade. Se nasc lucrări închinate muncii oamenilor — eroi ai zilelor noastre.

SMARANDA OŢEANU

Festivalurile muzicale de la Tg. Mureş şi Braşov

Cu prilejul deschiderii primelor ediţii ale festivalurilor „Zilele muzicale tîrgumureşene" şi „Festivalul muzicii de cameră" de la Braşov, ne exprimam speranţa că aceste iniţiative izvorîte din tradiţiile locale, binecunoscute, de consecventă preţuire a muzicii bune, vor avea un ecou durabil în bogata viaţă culturală a ţării noastre.

Într-adevăr, prin manifestări bine gîndite, susţinute la un nivel artistic elevat, aceste festivaluri cu larg răsunet în rîndurile muzicienilor din toată ţara, şi-au cîştigat de la bun început un binemeritat prestigiu şi aceasta nu numai în oraşele respective şi în împrejurimi, dar şi pe plan republican, fiind o încununare firească a eforturilor depuse între timp de organele locale de partid şi de stat, pentru permanentizarea şi continua îmbogăţire a acestor manifestări.

Iată-ne dar în situaţia de a înscrie în agenda culturală noi festivaluri anuale, mărturie a ascensiunii înfloritoare a culturii muzicale româneşti, răspunzînd nevoilor spirituale, tot mai divers nuanţate, ale oamenilor muncii din patria noastră. Alături de „Toamna muzicală clujeană", de Festivalul bienal „Timişoara muzicală" şi — de ce nu ? — alături de prestigiosul Festival şi Concurs Internaţional „George Enescu", „Zilele muzicale tîrgumureşene" şi „Festivalul muzicii de cameră" de la Braşov se aliniază în rîndul manifestărilor reprezentative pentru viaţa muzicală de la noi, prilej de confruntări ale celor mai de seamă realizări din acest domeniu de activitate. Pentru că, după cum s-a observat şi din programe, prezentele ediţii au oferit prilejul unei binevenite întîlniri a inimoşilor muzicieni din Tg. Mureş şi Braşov nu numai cu formaţii şi artişti din Bucureşti, Cluj, Timişoara, Iaşi, dar şi cu forţe interpretative — de prim rang — de peste hotare.

La aceste festivaluri şi-au dat întîlnire — alături de interpreţi, compozitori şi critici muzicali din ţara noastră — şi soli ai artei din Belgrad, Sofia, Paris, Londra şi Atena, ca un omagiu adus seriozităţii şi entuziasmului filarmonicilor şi organizatorilor, exigenţei şi generozităţii publicului.

Referindu-ne la cea de a III-a ediţie a „Festivalului muzicii de cameră" de la Braşov este de menţionat contribuţia deosebită a formaţiilor, compozitorilor şi muzicologilor din oraşul-gazdă care, prin neobosita lor activitate menţin şi dezvoltă interesul publicului braşovean pentru muzica de cameră. Un fapt semnificativ pentru prestigiul crescînd al Festivalului l-a constituit şi organizarea, în cadrul actualei ediţii, a Concursului de interpretare al formaţiilor studenţeşti de muzică de cameră, care va contribui — pe planuri şi mai largi — la stimularea activităţii camerale din ţara noastră.

Iată că cea de a III-a ediţie a Festivalului a căpătat o serie de trăsături noi, pozitive, care se adaugă experienţei acumulate pînă acum.

În ceea ce priveşte festivalul „Zilele muzicale tîrgumureşene" el a adus, faţă de ediţia anterioară, o pondere vizibil sporită a creaţiei româneşti în general, a compozitorilor tîrgumureşeni în special. Căci muzica, la Tg. Mureş, este demn reprezentată nu numai pe plan interpretativ. Dacă nivelul artistic al orchestrei şi corului filarmonicii se bucură de o largă apreciere, nu mai puţin importantă este şi contribuţia compozitorilor locali, de ieri şi de azi, în ansamblul creaţiei muzicale naţionale. Depăşind adeseori, prin forţa talentului şi prin originalitatea concepţiei, trăsăturile unui provincialism îngust, cei mai buni dintre compozitorii tîrgumureşeni cunosc astăzi o preţuire fără precedent, confirmată prin premii, tipărituri, discuri, ca şi — de altfel — prin frecventa prezenţă a acestor nume pe afişele de concert din toată ţara. Este pentru noi toţi un prilej de deosebită satisfacţie să vedem în aportul crescînd al muzicienilor tîrgumureşeni — creatori şi interpreţi de naţionalitate maghiară — o dovadă elocventă a condiţiilor create de statul nostru, a justeţei politicii promovată de Partidul Comunist Român în rezolvarea problemei naţionale. Umăr la umăr cu colegii lor români, germani şi de alte naţionalităţi, compozitorii din această parte a ţării, prin munca lor neprecupeţită, înalţă zi de zi, piatră cu piatră, edificiul unic al culturii muzicale din România socialistă.

NICOLAE CĂLINOIU

Zilele muzicale tîrgumureşene

În urmă cu un an, pitorescul oraş Tg. Mureş înscria în harta evenimentelor artistice româneşti prezenţa unui nou festival muzical, act de cultură menit să înrădăcineze o nouă tradiţie în viaţa spirituală a acestor locuri. La prima sa ediţie acţiunea muzicienilor tîrgumureşeni a coincis însă mai mult cu un proces de tatonare, de căutări artistice. Dar lăsînd în urmă această primă experienţă, iată că cea de a doua ediţie, desfăşurată între 24 iunie şi 3 iulie, a şi însemnat un substanţial salt calitativ. Sub aspectul repertoriului, al raportului dintre genurile de manifestări cultivate, sub aspectele forţelor interpretative şi al relaţiei forţe locale — prezenţe oaspete, totul a demonstrat de data aceasta discernămînt organizatoric şi artistic, grijă pentru asigurarea echilibrului între factorii componenţi, într-un cuvînt o agendă relevant maturizată faţă de cea precedentă. Şi subliniez ca un prim şi foarte important merit al organizatorilor acestui festival, rapiditatea cu care au acţionat pentru eliminarea neîmplinirilor lăsate de ediţia trecută ; neîmpliniri de altfel firesti pentru orice început de drum. Îmi amintesc de pildă că programul din 1971 s-a dovedit cît se poate de deficitar în ceea ce priveşte promovarea creaţiei compozitorilor tîrgumureşeni. Or, actuala ediţie, în mod salutar a venit în întîmpinarea acestui deziderat, făcîndu-şi chiar un punct de onoare pe de o parte din reevaluarea, revalorificarea tradiţiei muzicale de aici, pe de alta din cultivarea grupului contemporan de compozitori tîrgumureşeni, compozitori de reală capacitate artistică (Zoltan Aladar, Cziki Boldizsar, Matei Kozma, Szabo Csaba etc...)

Ori, în asemenea condiţii, festivalul bineînţeles că şi-a asigurat un rol de stimulent artistic, o funcţie de impulsionare creatoare pe plan local. În această ordine de idei, două momente s-au detaşat totuşi în mod aparte. Primul îl constituie interpretarea (Filarmonica din Tg. Mureş dirijată de Djura Iaksic) în primă audiţie a *Simfoniei a II-a* de Zoltan Aladar, partitură cu un conţinut cvasiprogramatic (se subintitulează „Laudă plaiului natal) şi a cărei realizare urmăreşte totodată o sinteză a unor elemente de serialism dodecafonic cu unele trăsături ale melosului popular. Al doilea moment : concertul din creaţia veche tîrgumureşeană, un concert de revalorificare a unor pagini din trecutul muzical al acestui oraş, o seară gîndită în omagiul acelora ce au fundamentat filonul principal al tradiţiei muzicale de aici : Végler Gyula, Chovan Richard, Trózner Jozsef, Metz Albert, Kozma Géza, Láni Oszkór, Chilf Nicolae, Maximilian Costin, László Arpád, Zeno Vancea. Totodată, se subînţelege că în programe au figurat pe de altă parte şi numele unor mulţi alţi compozitori români de valoare ; G. Enescu, Constantin Silvestri, Z. Vancea, St. Niculescu, M. Marbe, Al. Paşcanu, M. Moldovan. Alături de promovarea creaţiei naţionale, repertoriul ediţiei a doua a înscris de asemenea un apreciabil număr de lucrări reprezentative din literatura muzicală universală, pagini putînd fi reperate în cele mai diverse epoci şi stiluri dintre sec. XII şi secolul XX. Ca genuri de manifestări, agenda indică o configuraţie eclectică reunind tipurile : concert simfonic şi vocal simfonic, concert coral, concert cameral, recital instrumental.

Cît priveşte susţinerea interpretativă... de la sine înţeles că în primul rînd au fost valorificate forţele artistice locale, dar aceasta fără a le suprasolicita, fără a exagera, discernămîntul organizatoric aşezînd potenţialul interpretativ tîrgumureşean într-o relaţie de judicios echilibru cu participările oaspete ale festivalului. Aşadar un remarcabil simţ al dozării, al proporţionalizării. Care au fost acum oaspeţii celei de a II-a ediţii a zilelor muzicale tîrgumureşene ; corul Madrigal dirijat de Marin Constantin, Filarmonica din Cluj avînd la pupitru pe Emil Simon şi ca solist pe pianistul Dan Grigore, cvartetul bucureştean Philarmonia, organistul braşovean Eckart Schlandt, apoi dirijorul iugoslav Djura Iaksic, chitaristul francez Roger Pierrat, orchestra de cameră Soliştii din Sofia, sextetul vocal londonez „The Purcell consort of voices" etc. În concluzie o agendă care şi sub aspectul participărilor interpretative s-a prezentat cu o structură incomparabil mai colorată şi mai interesantă faţă de cea precedentă. De notat în continuare, aleasa ţinută interpretativă la care s-a situat majoritatea concertelor, sentimentul de eveniment artistic pe care l-am trăit aproape în fiecare seară. Consecinţele : un mare, un foarte mare succes de public. Şi pentru ca rezonanţa festivalului să fie şi mai mare, organizatorii au extins raza de acţiune planificînd repetarea unor concerte şi în alte puncte ale zonei : Sighişoara, Odorheiul Secuiesc.

Determinînd numeroase motive de admiraţie, cea de a doua ediţie a festivalului „Zilele muzicale tîr-

gumureșene" rămîne totuși descoperită în ceea ce privește precizarea profilului, precizarea acelei idei conducătoare capabilă să asigure diversitatea în unitate, capabilă mai ales să treacă dincolo de granița eficienței locale venind în întîmpinarea unor majore deziderate pe plan național ale vieții muzicale. Că se poate ne-o demonstrează festivalul de muzică de cameră de la Brașov, sau festivalul de operetă „Leonard" de la Galați, acțiuni care deși sub gir județean și-au propus de la bun început problematici de amplă respirație republicană.

Cît de util ar fi însă ca și celelalte festivaluri din țară (consacrate așa zisei muzici grele) să-și asume funcții similare bineînțeles pentru alte domenii ale vieții noastre muzicale. Iată problema la care ar trebui să se gîndească și să și acționeze (cît mai operativ posibil) organizatorii festivalurilor „Toamna muzicală clujeană", „Timișoara muzicală" și „Zilele muzicale tîrgumureșene".

TEODORA ALBESCU

Festivalul muzicii de cameră de la Brașov

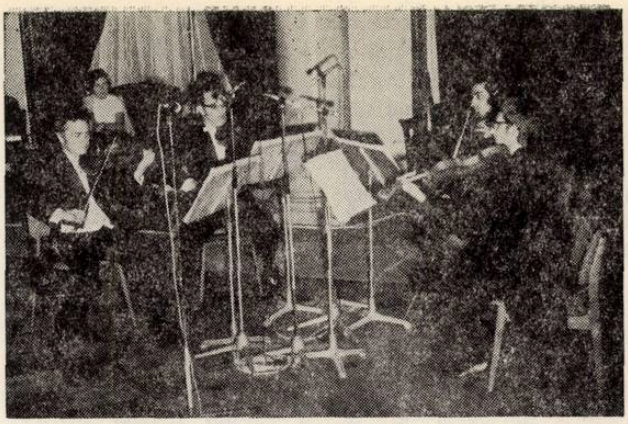
În peisajul muzical al țării noastre, Festivalul muzicii de cameră de la Brașov se impune, cu fiecare ediție, ca o prezență plină de relief. Progresul său în substanță a programelor, în calitatea execuției și în organizare este evident, comparativ cu anii precedenți. Cea de a treia ediție — 2-9 iulie 1972 — a adus, în plus, un binevenit concurs de interpretare. Renumele și prestigiul manifestării sporesc, putînd vorbi astăzi despre acest festival ca despre un eveniment muzical republican, cu perspective dintre cele mai rodnice.

Evitînd o cronică a fiecărui recital sau concert, cred că voi reuși cu mai multă pregnanță să ofer o imagine a Brașovului muzical dacă voi discuta, pe rînd, structura și calitatea programelor, natura și nivelul formațiilor și, evident mai pe larg, concursul de interpretare de cvartete studențești.

Baza literaturii camerale o formează patrimoniul clasic și era normal ca el să constituie centrul de greutate al programelor. Către această soluție ne îndrumă și realizările interpreților și preferințele publicului. Aceasta nu înseamnă însă că nu au existat extensii către extreme — mai puține către preclasicism, ceva mai multe către contemporaneitate. Mai mult chiar, cîteva dintre cele 10 concerte s-au axat exclusiv pe muzica secolului XX. Aici vom include și preocuparea pentru creația românească, ale cărei realizări în gen sînt, se știe, de o remarcabilă ținută. Au fost interpretate, în festival, 10 lucrări de compozitori români, cărora li se pot adăuga încă două în concertul laureaților concursului de interpretare. Desigur că, acestea nu pot fi toate considerate printre capodopere sau măcar printre cele mai reușite ale compozitorilor respectivi (de pildă, Enescu nu a figurat nici cu *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, nici cu vreun cvartet sau cu *Simfonia de cameră*), dar acest fapt depinde și de repertoriul interpreților solicitați să realizeze festivalul, de măiestria lor interpretativă. Cu cît se va trece mai din timp la alcătuirea programelor viitoare, cu atît se va putea îmbunătăți structural programul fiecărui concert astfel ca în ansamblu, să răspundă acestei cerințe. Legat tot de acest aspect, nu putem să ne mulțumim cu o singură primă audiție, știind că un festival este cadrul ideal de lansare a noilor lucrări. Poate că se va solicita scrierea unor lucrări special pentru Brașov, poate că se va vorbi cu autorii sau interpreții pentru a rezerva prima audiție festivalului — oricum, un minimum de trei lucrări în această categorie ar fi de natură să concentreze și mai mult opinia muzicală asupra manifestării. Constatînd că formațiile care au prezentat exclusiv muzica secolului XX au fost de un nivel interpretativ de prim ordin, vom releva că arta contemporană a fost, în ansamblu, suficient de autoritară în ansamblul festivalului. Vom înscrie aici evoluția cvartetelor *Philharmonia* din București (Mihail Jora — *Cvartetul nr. 2 op. 52*, Debussy — *Cvartetul în sol minor op. 10)* și *Moldova* din Iași (D. Bughici — *Cvartetul fantezie op. 34* și Bartók — *Cvartetul 6).* O frumoasă impresie a lăsat prima audiție a *Cvintetului pentru clarinet, corzi și pian* de Tudor Ciortea, cvintetului cu pian al reuniunii camerale brașovene *Pro musica* animată de distinsul muzician Liviu Teodor Teclu adăugîndu-i-se excepționalul clarinetist Aurelian Octavian Popa. Și recitalul baritonului Dan Iordăchescu a cuprins numai muzica veacului : Enescu, N. Bretan, R. Hahn, Ravel — cîntată cu o măiestrie demnă de cele mai neînfrînte elogii (la pian — Nicolas Astrinidis, Grecia). Cealaltă extremă, de muzică exclusiv preclasică, a fost atinsă numai de o formație — cea de instrumente vechi, Brașov, lucru explicabil prin specificul său. Majoritatea au preferat programe cu jumătate muzică preclasică sau clasică jumătate contemporană.

Soliștii din Sofia

Să încercăm o trecere în revistă a interpreților, de care depinde în primă instanță nivelul general al unui festival, știut fiind că structura programelor nu determină decît profilul acestuia. Nu voi risca o ierarhizare — întreprindere temerară prin subiectivismul ei — ci voi căuta să desprind caracteristici, alegînd ordinea evoluției în festival. Dar, mai întîi, cîteva idei de ordin general. Au fost reprezentate ansamblurile de predilecție ale genului cameral, într-un echilibru real, ușor clătinat de cele 4 orchestre de cameră, din cele 16 participări. Un recital instrumental în locul unei orchestre ar fi fost de preferat. Regretăm neparticiparea, anunțată de organizatori într-o fază penultimă, a studioului Conservatorului din Cluj, cu opera de cameră *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu. Tot aici vom remarca prezența a două ansambluri străine și a doi instrumentiști de peste hotare. Dar să urmărim filmul festivalului. În concertul inaugural, Ionel Pantea, bas cu excelente disponibilități pentru *lied*, întărite și în prestigioase confruntări internaționale, a cîntat ciclul *Liederkreis* de Schumann, acompaniat cu eficiență de Liviu Teodor Teclu. În continuare, orchestra de cameră din Brașov, condusă de Ilarion Ionescu-Galați, a avut o evoluție inegală; o interpretare bună a *Divertismentului pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduță, una de acompaniament (*Fantezia pentru chitară și orchestră* de J. Rodrigo, solist Roger Pierrat, Franța, un instrumentist de înaltă clasă, a cărui apariție bucureșteană a fost net superioară) și o alta compromisă de suflătorii de alamă (Haydn, *Simfonia nr. 21 în la major)*; credem, cu toate acestea, în progresul formației, cunoscînd calitățile dirijorului și remarcînd momente de reală artă, îndeosebi în Toduță și Haydn. În ziua a doua, soliștii din Sofia, ansamblu de tip *concerto grosso*, sub conducerea lui Vasil Kazandjiev, a înregistrat primul moment de vîrf. Prima jumătate a fost alcătuită din lucrări de Purcell, Corelli, Rossini — a doua de Kazandjiev (*Tablouri din Bulgaria* — sugestive schițe pentru corzi și variate percuții) și Prokofiev. Maleabilitatea sonoră este excepțională, plasticitatea imaginii ieșită din comun. În 4 iulie, în matineu, formația de instrumente vechi din Brașov, cu calitățile și defectele instrumentelor, la un nivel de corectitudine, depășit doar de doi componenți: Eva Marko, viola da gamba și Wolfgang Güttler, violone. Datorită îmbolnăvirii sopranei Carmen Hanganu, programul a trebuit să fie modificat și a cuprins lucrări instrumentale de Frescobaldi, Eccles, Vivaldi, Bach. Seara, primul program supradimensionat al Festivalului (din păcate nu și ultimul): recitalul lui Dan Iordăchescu, demn de a fi preluat pe disc, urmat de excelenta evoluție a cvartetului Philarmonia (am amintit programele acestora). În ziua a 4-a, Mihai Constantinescu a susținut un recital cu sonate de Norbert Petri, Mozart (nr. 6, în sol major) și Franck. Cuplul cu pianista Doina Micu este pe cale de a se închega; în partea a doua, Trio Iliescu a fost sub așteptări (i-am ascultat în formă mai bună), deși cooptarea violoncelistului Dorel Fodoreanu este neîndoielnic un cîștig, datorită muzicalității și tehnicității acestuia. În ziua următoare, un matineu la castelul Bran a debutat cu o inconsistentă



Cvartetul „Philharmonia" din București

contribuție a formației de instrumente vechi și a sfîrșit cu revelația sextetului vocal londonez *The Purcell Consort of Voices*, revelație întărită în concertul seral. Muzicienii englezi, cu o emisiune vocală unitară și acordaj fără cusur, cu cîntul elastic și expresiv, au prezentat muzică franceză și engleză contemporană și piese italiene, spaniole, franceze și engleze vechi. A fost o contribuție de înaltă artă, îndelung și pe drept aplaudată de public. În aceeași seară, *Pro musica*, cu concursul lui Aurelian Octavian Popa, a susținut un program cu lucrări de Tudor Ciortea, Beethoven, Schubert. Dintre formațiile brașovene, aceasta ne-a apărut ca cea mai matură și îi dorim consolidarea și circulația pe plan național. Vineri 7 iulie, cvartetul *Moldova* din Iași, o revelație în sensul profunzimii concepției în *Cvartetul nr. 6* de Bartok și în cel al lui Bughici, a fost urmat de *Orchestra de cameră a Filarmonicii „Banatul"* din Timișoara, condusă de Remus Georgescu, cel mai bine în *Codex Cajoni* de Doru Popovici. Solista Ioana Mogoș a fost corectă în *Concertul în sol major pentru flaut* de Vivaldi, iar din concertino din *Concerto grosso op. 6 nr. 2* de Händel nu putem reține decît numele violoncelistei Alexandra Guțu. În penultima zi s-au produs cvartetele laureate la concurs, finalul festivalului a fost încredințat *Orchestrei de*

Cvartetul format din Eduard Popa, Mihai Cucu, Flora Ghiulamila, Mihnea Cavassi distins cu Premiul „Uniunii Compozitorilor"

cameră a Filarmonicii din Cluj, sub conducerea lui Mircea Cristescu. După reeditarea succesului cu *Anotimpurile,* solist Ștefan Ruha, la nivelul popularității de care se bucură, au urmat *Trei piese* de Constantin Silvestri, cizelate cu minuțiozitate, strunite cu nerv și cu o rară varietate coloristică, și prea reușitele (nu *aceleași* cum le persiflează colegul de la Săptămîna) *Variațiuni pe o temă de Franck Bridge* de Britten.

Ideia unui concurs de formații camerale a fost susținută de multe ori, dar realizarea a întîrziat pînă cînd, Brașovul a luat inițiativa, propunînd tocmai ansamblul fundamental al genului : cvartetul de coarde. Nu voi insista asupra bogăției literaturii de cvartet, asupra foloaselor practicării acestei muzici pentru interpreți și orchestrele unde aceștia activează de regulă, asupra foloaselor pe care le are de tras publicul din promovarea în viața muzicală a speciei. Voi remarca doar că, pentru o primă ediție, pornită desigur cu lipsă de experiență dar cu bunăvoință și entuziasm, acest concurs a atras suficiente formații — 9 la număr, din care s-au prezentat doar 8. Dar dincolo de aspectul cantitativ, îmbucurător este nivelul interpretativ al cvartetelor studențești, elocvent pentru activitatea fructuoasă a unor catedre de muzică de cameră. Solicitînd concurenților un cvartet românesc și unul din literatura universală, organizatorii au stimulat interesul candidaților, punîndu-i totodată în fața unor probleme de tehnică și expresie instrumentală nu dintre cele mai ușoare. Juriul prezidat de prof. Achim Stoia, rectorul Conservatorului George Enescu din Iași, a apreciat cu seriozitate și obiectivitate evoluțiile tinerilor interpreți, acordînd într-o deplină unanimitate distincțiile. Ca membru al juriului, aș remarca deplina concordanță — și nu singura — între notările personale și ordinea finală stabilită prin medie. Desigur, au existat și deficiențe legate de selecție (lipsa unei faze prefinale, cu un etalon unic de apreciere — Haydn de pildă), dar, după cum s-a învederat la o consfătuire de presă inițiată de Comitetul județean al culturii și educației socialiste, al cărui aparat, în frunte cu președintele Mihai Coleff, a fost neabătut la datorie în timpul festivalului, s-au și adoptat în principiu sugestiile de îmbunătățire a celei de a doua ediții. Premiul I a fost decernat cvartetului Șerban Lupu, Petru Agostan, Vladimir Mendelsohn, Mirel Iancovici (A. Mendelsohn, *Cvartetul nr. 8,* Dvorak, *Cvartetul în fa major).* Premiul al II-lea a revenit cvartetului Andrei Jakab, Dan Enășescu, Constantin Hațeg-Turcuș și Iosif Calef ; al treilea, celui alcătuit din Marcian David, Corneliu Arnăutu, Mircea Suvăială și Vasile Fîntînă, iar mențiunea de onoare a juriului formației Vladimir Lakatoș, Virgil Simonis, Mihai Spinei, și Teodor Pașol. Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui cvartet românesc, acordat de Uniunea Compozitorilor tocmai pentru stimularea abordării literaturii naționale, a revenit cvartetului Eduard Popa, Mihai Cucu, Flora Ghiulamila, Mihnea Cavassi (*Cvartetul nr. 6 de Wilhelm Berger).* Voi remarca aici că a fost destul de greu să se stabilească decernarea acestui prestigios premiu, și ceilalți clasați în palmares avînd realizări notabile ; hotărîrea privind necumularea premiilor, a ușurat însă deliberarea. Aș mai înregistra și deplina satisfacție a reprezentanților presei, radioului și televiziunii, ca și a publicului larg în legătură cu distincțiile acordate.

Contactele strînse ale organizatorilor cu muzicienii prezenți, cu opinia publică au constituit un prilej de sondaj privind actuala ediție ; sugestiile colectate, analizate în funcție de imperativele culturale și posibilitățile materiale, vor contribui fără îndoială la perfecționarea celei de *a IV-a ediții a Festivalului muzicii de cameră* și a celui de *al II-lea concurs de cvartete de coarde* de la Brașov. Există toate premizele pentru progresul permanent al acestei manifestări care, pe an ce trece, capătă pondere în viața muzicală românească.

PETRE CODREANU

„Madrigalul" la Pitești și Tg. Mureș

Continuîndu-și itinerariul început pe meleaguri maramureșene (vezi revista Muzica nr. 6/1972), Corul MADRIGAL al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", condus de Marin Constantin, a evoluat în județele Pitești și Mureș. Pretutindeni, în marile orașe sau în pitorești colțuri de țară mai puțin vizitate de artiști de prestigiu, valoroasa formație a fost primită cu deosebită căldură și simpatie, aplaudată frenetic. La rîndul lor, artiștii bucureșteni au dăruit cu generozitate miilor de iubitori ai muzicii din neîntrecuta lor măiestrie interpretativă, înscriind clipe de neuitat pe agenda festivalurilor *„Memoria Argeșului"* și *„Zilele muzicale Tîrgumureșene".*

Primăvara aceasta — ne-a declarat compozitorul Alexandru Pașcanu — *a făcut să înflorească nu numai pomii ci și o mlădiță nouă în coroana de prestigioase succese ale MADRIGALULUI. Formația nu se mai mulțumește să-și desfășoare obișnuitul și electrizantul său program. Ea și-a înjghebat o succintă și relevatoare prezentare a marilor curente ale istoriei muzicii, subliniind anumite tendințe și curente atît în ambianța universală cît și în cea românească, prezentarea fiind redactată și susținută chiar de conducătorul MADRIGALULUI, neobositul și veșnic frămîntatul Marin Constantin. Drumurile MADRIGALULUI au început și pornesc în zig-zag, spre așezările țării mai mari sau mai mici, defrișînd în sufletele auditorilor zone de sensibilitate ne mai atinse pînă atunci, căci glasurile de cleștar răsună cu aceeași statornică dăruire și necruțătoare exigență ca și pe scenele marilor orașe ale lumii. Este actul de generozitate și dăruire propriu marilor artiști care cinstesc deopotrivă și pe cei ce îi oficiază și pe cei care îi primesc cu dragoste, admirație și recunoștință."*

Integrat în cadrul celei de a VI-a ediții a excelentului program cultural-artistic „Memoria Argeșului", corul MADRIGAL și-a început turneul argeșean printr-un concert susținut la Pitești, în noua sală a

Casei de cultură a sindicatelor, unde, printre numeroşii spectatori se aflau şi membrii Coralei bărbăteşti centenare „D. G. Kiriac" în frunte cu inimosul ei dirijor Emanoil Popescu, formaţie care a obţinut maximum de puncte în marea confruntare corală „Patrium Carmen". De aici, madrigaliştii au poposit în oraşul Cîmpulung-Muscel, unde a avut loc mai întîi o întîlnire cu corul de amatori al Uzinei mecanice de automobile „Muscelul", care a interpretat pentru oaspeţi, sub conducerea dirijorului Gheorghe Gomoiu, imnul uzinei, intitulat *„Aro, pasăre măiastră"* de Gh. Bazavan şi un fragment din *Balada lu'Radu Anghel* (haiduc de prin părţile Argeşului) de Gh. Dumitrescu. Iubitorii de muzică din Cîmpulung au avut apoi prilejul să asculte, într-un concert susţinut în sala clubului uzinei de automobile (o sală elegantă cu o rezonanţă demnă de invidiat) alături de lucrări aparţinînd perioadei preclasice universale şi lucrări de muzică veche românească, pagini contemporane semnate de Alexandru Paşcanu, Constantin Arvinte, Mihai Moldovan, Myriam Marbé, Dan Buciu, ş.a.

După o scurtă revenire la Bucureşti, MADRIGALUL şi-a continuat turneul, fiind inclus în cadrul programului celei de a doua ediţii a *„Zilelor muzicale tîrgumureşene"*.

Evoluînd pentru prima oară în faţa publicului din Tg. Mureş, MADRIGALUL şi-a onorat prezenţa pe podiumul Palatului Culturii în cea de a doua seară a Festivalului, interpretînd cu o desăvîrşită măiestrie lucrări de Lasso, Palestrina, Vecchi, Jannequin, Certon, Wert, Festa, Benett. Partea a doua a programului, dedicată în exclusivitate muzicii româneşti a cuprins *Bocete străbune* de Alexandru Paşcanu (lucrare distinsă de curînd cu premiul Uniunii Compozitorilor), *Aforisme* de Ştefan Niculescu, *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbé şi îndelung aplaudatele părţi de mare efect din *Obîrşii* de Mihai Moldovan, *Fluieraşi* şi *buciume*, partituri în care elementele populare se contopesc cu fantezia creatoare a autorilor lor, toate dedicate MADRIGALULUI şi a căror interpretare o datorează incontestabil acestei valoroase formaţii. In program a figurat şi lucrarea compozitorului Szabo Csaba, din Tîrgu Mureş, intitulată *Dedicaţie Paraschivei*, inspirată de versurile poetului latin ardelean Bocatius (sec. XVI).

Concertul a fost reluat o seară mai tîrziu în sala „Eminescu" din Sighişoara, unde a avut loc şi o scurtă întîlnire cu Corul de cameră al cadrelor didactice din localitate (dirijor profesor Hans Iakobi).

Înainte de a părăsi frumoasele meleaguri ale judeţului Mureş, Corul MADRIGAL a poposit în mijlocul sătenilor din comuna Ceuaş, aşezare cu vechi tradiţii muzicale, Corul Căminului cultural de aci fiinţînd din anul 1837. În prezent, formaţia este condusă de învăţătorul Keszeg Ianoş. La

Pe scena Palatului Culturii din Tg. Mureş

întîlnirea MADRIGALULUI cu corul din Ceuaş a participat şi o formaţie corală a studenţilor absolvenţi ai Facultăţii de muzică (secţia pedagogică), din Tg. Mureş, condusă de profesorul şi compozitorul Birtalan Iosif, care a dăruit celor prezenţi interpretarea plină de prospeţime a unui buchet de madrigale însuşite în timpul orelor de cursuri. O sală arhiplină avea să aplaude pînă în miez de noapte întîlnirea acestor trei formaţii, care, deşi se prezentau diferit ca structură şi nivel de pregătire, etalau un punct comun, apreciat de toţi participanţii (am remarcat prezenţa în sală a tov. Nicolae Vereş, — prim secretar al Comitetului judeţean P.C.R., a compozitorilor Zoltan Aladar, Szabo Csaba, a dirijoarei Judith Birtalan, solistei Elisabeta Toth ş.a.): totala dăruire pentru muzică întruchipată ca un superb omagiu adus sătenilor din Ceuaş, aceşti oameni harnici, a căror sensibilitate şi dragoste pentru arta sunetelor o dovedesc cei aproape 137 de ani de existenţă a corului lor, ca şi perpetuarea peste vreme a artei corale, prin „ştafeta" preluată de fiii acestora, corul celor peste 60 de copii, pe aceeaşi scenă a Căminului cultural din comuna lor.

Cele trei formaţii au interpretat un program pe

În Comuna Ceuaş

cît de variat şi vibrant, pe atît de interesant ca factură tehnică: *Cîntare României Socialiste* de I. D. Chirescu, *Mîndră zi a libertăţii* de R. Paladi, *Te salut cu cîntec, Românie* şi *Ţara mea frumoasă* de J. Birtalan, *Cîntece dela Răscruci* de Kosma Matei, *Trecu-i dealul la Băiuţ* de C. Arvinte, precum şi o parte din repertoriul de lucrări din epoca de aur a Renaşterii.

Cu prilejul acestei „triple" întîlniri corale, cei prezenţi au participat la două momente emoţionante inedite: în aceiaşi zi tînărul Desi Ferenk, proaspăt absolvent al Facultăţii de muzică fusese repartizat ca dirijor secund al corului din Ceuaş, iar colega sa, Erdöş Ilonka, a dirijat, stăpînita de o dublă emoţie, corul studenţilor absolvenţi, în faţa părinţilor săi, ambii componenţi de bază ai corului Căminului Cultural din Ceuaş. Cu aceiaşi emoţie, *coristul* Erdöş Denes a mulţumit madrigaliştilor care, poposind în satul lor, le-a prilejuit clipe de adevărată desfătare artistică, exprimîndu-şi dorinţa *ca fiecare sat al ţării noastre să aibă fericirea de a asculta, pe scenele căminelor lor, acest minunat colectiv de artişti interpreţi, uniţi sub bagheta neîntrecutului dirijor Marin Constantin.*

CONSTANTIN RĂSVAN

Monique Haas—Constantin Bugeanu La Radioteleviziune

Aşteptată cu dragoste de publicul muzical, care o preţuieşte aşa cum se cuvine, Monique Haas a revenit în mijlocul nostru pentru a da un unic concert, împreună cu orchestra simfonică a Radiotelevizivnii sub bagheta dirijorului Constantin Bugeanu.

Ne-am bucurat — şi alături de noi sutele de admiratori ai acestei muziciene de o mare gingăşie spirituală şi înaltă ţinută profesională — să o revedem la Bucureşti fie şi pentru o singură manifestare concertistică.

Intrarea sa în scenă a fost salutată cu aplauze puternice. De o eleganţă rafinată, Monique Haas are acel stil indefinisabil, acel bun gust suveran în prezentarea muzicii, care din capul locului cuceresc pe toţi cei ce o urmăresc.

Instalîndu-se la pian, este stăpînită de o uşoară emoţie, aceea a artiştilor autentici care trăiesc cu pasiune viaţa scenei, muzica. Apoi întreg concertul s-a aflat sub magia sa interpretativă; vrem să spunem că atît prima cît şi a doua parte a programului s-au bucurat de prestigioasa sa participare solistică, Monique Haas cîntînd cele două concerte pentru pian şi orchestră de Ravel.

Ne-ar fi greu să deslušim o preferinţă între aceste două creaţii majore ale compozitorului, cu atît mai mult cu cît prezentarea lor a fost egal de inspirată şi excelent servită de către interpretă. Monique Haas este de mulţi ani strălucita purtătoare de cuvînt a lui Ravel, a cărui operă pianistică a gravat-o integral pe discuri — ceea ce i-a şi atras, de altfel, marele premiu al interpretării.

Cele două concerte pentru pian şi orchestră reprezintă dincolo de acea „interesantă experienţă de a le concepe şi realiza simultan" cum a numit-o cu cochetărie caracteristică Ravel — lucrări de o melodicitate agreabilă şi de intensă expresie. Ele necesită totodată o desăvîrşită virtuozitate pianistică.

Compozitorul s-a conformat pe de-a-ntregul, în Concertul în sol major, principiului său că muzica unor asemenea lucrări poate fi veselă şi plină de strălucire fără ca, necesarmente, să pretindă la profunzime şi la efecte dramatice.

Din capul locului Monique Haas a imprimat primei mişcări, *Allegramente*, un ritm viu şi alert, menţinînd tempo-ul trepidant cu o mare precizie. Am putut aprecia aici chipul în care interpreta, pătrunsă de spiritul muzicii raveliene, a păstrat invariabil, cu o strictă egalitate valorile ritmice.

Adagio a fost cîntat cu graţie şi nobleţe. Lunga melodie, a acestui lied, desfăşurată într-un tempo ternar lent, visător, a fost redată cu desăvîrşită suplete. Totul a apărut ca o meditaţie senină, căreia ascuţita sensibilitate a interpretei i-a restituit întreg sensul ei emoţional. (Roland Manuel aprecia că acest lied are ceva din reveria fauré-ană; Ravel afirma însă că o crease din aproape în aproape inspirîndu-se din Cvintetul cu clarinet de Mozart... !) Monique Haas a slujit cu fidelitate şi, am spune, cu devoţiune, muzica lui Ravel, aducînd în interpretarea acestui Adagio o anumită notă de gravitate şi nostalgie, ţesînd cu măestrie pînă spre sfîrşitul mişcării, fina broderie a minunatelor arabescuri.

Jocul pianistic atît de variat al solistei şi-a găsit posibilităţi strălucite de afirmare în Presto final, redat cu multă vioiciune: o galopadă nestăvilită, în care dirijorul şi orchestra şi-au dat osteneala să ţină pasul cu solista. A fost o adevărată cursă de o jazistică frenezie, căreia Monique Haas i-a stabilit însă un tempo inflexibil, bine marcat de mîna stîngă ce puncta ritmul cu vigoare. Un final de un brio extrem de antrenant.

În partea a doua a programului: *Concertul pentru mîna stîngă*, cea mai dramatică lucrare a lui Ravel, scris, cum se ştie, pentru pianistul vienez Paul Wittgenstein, care îşi pierduse braţul drept în primul război mondial. Aici am apreciat în primul rînd capacitatea solistei de a se acomoda unui stil cu totul diferit de cît cel al Concertului în sol major. Cu o forţă surprinzătoare la o fiinţă atît de gingaşe, şi cu o bravură pe care noi i-o cunoaştem mai de mult, Monique Haas a prezentat la un înalt nivel artistic o partitură atît de exigentă în care

compozitorul a încredințat unei singure mîini rezolvarea unor dificile probleme de expunere a melodiei, totodată de realizare a armoniei și a acompaniamentului.

Am văzut-o pe interpretă transfigurată, în cea mai bună accepțiune a cuvîntului, de vehemența și tragismul acestei lucrări, una dintre cele mai frumoase scrise de Ravel. Atît în prima parte a Concertului, cu mișcarea sa lentă, de sarabandă, cît și în cea de a doua, Allegro, unde ritmurile cu caracter pe alocuri de jazz, apar atît de obstinate, Monique Haas a cîntat cu o rară robustețe, cu un nerv și o pregnanță care a impresionat puternic pe toți ascultătorii. Aici ne-a desvăluit nu numai virtuozitatea-i de clasă superioară dar și inteligența sa muzicală aliată unui temperament cald și vibrant. La reiteratele solicitări, a acordat în supliment *Terțele alternate*, de Debussy. Este preludiul despre care Cortot a spus în chip imagistic că „Debussy a jonglat aici cu intervalul de terță ca o pisică cu un ghem: îl face să sară, îl aruncă într-un colț, apoi, după un moment de aparentă indiferență, cu o lovitură bruscă de labă, începe din nou joaca..." Interpreta l-a redat nu numai cu o scînteietoare virtuozitate tehnică dar cu o adevărată grație felină. Pe această minunată mesageră a artei, a muzicii franceze, pe care și-o dispută cele mai de seamă săli de concerte ale lumii, o așteptăm să revină cît de curînd printre noi.

Prezența valoroasei soliste pariziene a generat o undă stimulatoare și în rîndurile orchestrei. Bagheta sigură și elaborata concepție a dirijorului Constantin Bugeanu, au întovărășit-o pe solistă, cu o vie participare la prezentarea celor două concerte de Ravel. O nuanțată interpretare a Simfoniei în mi bemol (a 40-a) de Mozart cu reliefarea tuturor momentelor sale de romantică poezie, precum și o inflexibilă și precisă desfășurare a Bolero-ului de Ravel au încheiat programul serii de concert.

J. V. P.

Corul de tineret din Maribor

Corul de tineret din Maribor (R.S.F. Jugoslavia) ne-a vizitat în luna iunie țara, concertînd atît la Radioteleviziune cît și la Sibiu și Timișoara.

Alcătuit din cîteva zeci de voci tinere care se reîmprospătează necontenit, formația își păstrează unitatea și stilul de interpretare, cucerit de-alungul anilor săi de rodnică activitate (a luat ființă în 1964).

Ne-a impresionat din capul locului ținuta rezervată, decentă, disciplinată a formației care sub conducerea profesorului Branko Rajsster a executat în prima parte a programului, între altele, un *motet* de Palestrina, *Greierele* de Orazio Vecchi și *Ecoul* de Orlando Lasso. Vocile s-au mișcat cu ușurință, într-un frumos echilibru al intensităților, cu intrări foarte precise, corecte, cu crescendo-uri expresive.

Repertoriul, bogat și de o deosebită varietate, a cuprins, deasemenea, piese corale de Mozart, *Cîntec de leagăn* de Brahms, *Noaptea* de Borodin și *Cîntec țigan* de Kodaly, redate cu fidelitate față de partitură și cu o nedesmințită muzicalitate.

În partea a doua a programului — după un ciclu de trei mici piese de Britten, cîntate cu vigoare și cu discernămînt față de structura lor armonică — corul ne-a oferit posibilitatea de a lua contact cu creația corală a unor compozitori jugoslavi contemporani. Toate piesele au fost foarte scurte, melodiile diatonice, armoniile consonante, părînd create anume pentru asemenea formații corale.

După un cîntec cu caracter pastoral de Dlaj Arnici, am urmărit *Invitație la sărbătorirea focului* de Emil Adamici, cîntec luminos, tineresc care glăsuia despre unele vechi datini populare și tot de acest compozitor *Ciganska*, un cîntec cu caracter dansant și vesel. Corul a dovedit o remarcabilă înmlădiere, accelerînd progresiv tempo-ul așa cum se cerea spre final.

Cîntece exprimînd sentimente bucolice, inspirate de natură, ca *Nu există anotimp mai încîntător de cît primăvara* și *Mă duc pe valea unde domnește frigul*, de Matija Tomci au fost cîntate cu finețe, cu multă puritate.

Alte cîntece legate de viața populară, *Să mergem la chermeză* de Ivan Matetici Ronjgov și *Toate coronițele sînt albe* de Gustav Gonza, cu sensibile influențe ale muzicii populare, cu vocile armonios conduse, ne-au arătat sănătoasa sferă de inspirație a acestor compozitori. Un viguros *Cîntec popular macedonean* de Ljubomir Bosnjakovici și un *Cîntec de sărbătoare* de Emil Cossetto, acesta din urmă cu intervenții solistice, au fost redate cu o promptă participare la viața lor ritmică, în același timp cu o gingașe simțire față de fondul, de conținutul lor expresiv.

Îndelung aplaudat de tineretul din sală, corul a oferit în supliment o piesă veselă, antrenantă, *Păpușa pe sîrmă* de Coulter, în aranjamentul compozitorului Liviu Ionescu.

A fost o manifestare artistică plăcută și apreciată. Dirijorul Branko Rajsster este un muzician competent care procedează cu mult tact, cu o dulceață și bonomie deadreptul paterne. Gesturile sale au apărut la extrema limită a sobrietății, dar de o mare eficiență. El a reușit să închege exemplar această formație, alcătuită din copii pînă la 16 ani. Ei cîntă cu însuflețire, deosebit de serioși, pătrunși de sarcinile ce le au de împlinit. O formație perfect pusă la punct și foarte disciplinată, cu voci pure, bine alese.

Profesoara Nevenka Hohnjer a acompaniat formația cu discreție și cu sobrietate, dovedind o muzicalitate aleasă.

La sfîrșit, în culise, corul jugoslav a fost înconjurat de corul de copii al Radiotelevizionii noastre care le-a făcut o caldă manifestare de simpatie, cîntîndu-le, cu multă viață, muzică corală românească.

J. V. P.

Edita Pieha şi formaţia „Drujba"

Formaţia muzicală „Drujba" îşi merită bine numele. Căci cum s-ar putea interpreta altfel decît ca o manifestare de prietenie faptul că la concertul dat în Sala mare a Palatului a prezentat, din capul locului, într-o excelentă interpretare, *Doina Oltului* şi *Ciocîrlia, Trandafir de la Moldova, Ionel, Ionelule, Nici o lacrimă* ş.a., cîntate atît în româneşte cît şi în ruseşte ?

Alcătuită dintr-un grup de tineri cu voci puternice, de o rară vigoare, acompaniaţi doar de cîteva instrumente (chitare, pian, baterie) formaţia a cucerit, mai de mult, frumoase succese în Uniunea Sovietică precum şi peste hotare, în Europa, America Latină etc.

Am ascultat melodioasele cîntece populare care povesteau despre Volga şi despre Stenka Razin, despre frumuseţile patriei şi viaţa oamenilor. Ele au fost prezentate expresiv, cu mult sentiment, în chip simplu şi direct. Aleksandr Bronevitki, pianistul şi dirijorul formaţiei, este şi compozitor. Melodiile sale au apărut fluente, plăcute, pătrunse de seva muzicii populare. Vom menţiona de pildă *Mesteacănul.* Pianistul Bronevitki a diversificat sonoritatea instrumentului său prin folosirea şi a unui ciocănel cu care percuta la răstimpuri coardele (în stil de „pian preparat").

Uneori tinerii au dansat ritmic în timp ce cîntau iar divertismentele mimului Boris Agheşin, sugestive, au reprezentat încercări izbutite, în spiritul lui Marcel Marceau, de a parodia comic anumite situaţii („la teatru", „la restaurant").

Intrarea Editei Pieha a adus un suflu nou spectacolului muzical. Cîntăreaţa sovietică pe care publicul nostru a apreciat-o încă de la prima ediţie a Festivalului „Cerbul de aur", este un temperament scenic puternic. Ea trăieşte cu o mare intensitate tot ceea ce cîntă, iar chipul în care se mişcă, pasiunea pe care o pune în interpretare trec imediat rampa, cîştigînd publicul. Este nu numai o cîntăreaţă dar şi o actriţă care se pricepe de minune să facă antren, să genereze simpatie şi acele aplauze ritmate în sală, cum s-a întîmplat, de pildă, cu cîntecul cubanez *La bateya* (Ţara) cu un cîntec olandez şi altele. A cîntat între altele, în limba franceză, *Nu se-ntîmplă decît altora,* din filmul cu acelaşi nume. Relevăm dicţiunea de mare claritate a interpretei şi preocuparea sa manifestă ca textul unui cîntec să fie înţeles de ascultători.

Edita Pieha care este o animatoare de seamă a scenei, şi-a încheiat recitalul cu o patetică interpretare a dramaticei melodii *Love Story,* fiind îndelung aplaudată.

J. V. P.

Berlin-Varieté

În cadrul „Zilelor artei distractive" din R. D. Germană, formaţia *Berlin-Varieté* a dat în lunile iunie-iulie, o serie de şapte spectacole, în unele din principalele oraşe ale ţării noastre.

Ultimul a avut loc în Sala Palatului. Cu acest prilej, directorul muzicii, Nicolae Călinoiu a rostit, în numele Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, un cald cuvînt de salut.

Formula de spectacol a formaţiei — între aceea de music-hall şi de teatru de varietăţi — am aflat-o foarte potrivită pentru o seară de reală destindere.

Din capul locului, Roxandra Horodny, cîntăreaţă de remarcabile potenţe vocale şi scenice, care a întreprins un turneu în primăvara aceasta în România, şi care a făcut în limba română o prezentare picantă şi atractivă spectacolului, a stabilit o largă punte de simpatie între sală (arhiplină) şi scenă.

Ea a interpretat de altfel, şi cîntecele *Ţărăncuţă, ţărăncuţă, O fată mai găseşti, Ionel, Ionelule,* etc. cu viaţă şi cu o vervă exemplare.

S-a făcut remarcat septetul Horst — Krüger care împreună cu solista vocală Gerti Möller a prezentat într-o interpretare aleasă, cîntecele *În paradis, Un ceas s-a oprit, Acesta este focul,* ş.a.

Deosebit de muzical a apărut cuplul vocal Dagmar Frederic — Siegfried Uhlenbrock în *Tu ai rîs, Baladă despre frumoasa hangiţă* şi *Mulţumeşte-i razei de soare,* cîntate cu o caldă participare lăuntrică.

Regina Thoss, cunoscută publicului nostru de la Festivalul internaţional „Cerbul de aur" de la Braşov, a venit anume pentru acest spectacol, afirmîndu-se o dată mai mult ca o excelentă interpretă de şlagăre, prezentate cu vocea sa puternică, vibrantă.

Ansamblul vocal-instrumental „Fred Frohberg", cîntă şi în acelaşi timp se mişcă pe scenă în chip expresiv, realizînd un adevărat spectacol, un *show.* Animatorul de seamă este însuşi titularul acestui grup care a interpretat cu nerv şi sensibilitate o seamă de melodii internaţionale, printre care *16 tone, Fiecăruia îi place sîmbătă seara* ş.a.

Ne împlinim cu plăcere datoria de a arăta că spectacolul a fost agrementat de participarea deosebit de interesantă a prodigiosului acrobat Will Franks, a echilibriştilor Frank şi Udo, a dansatoarelor şi dansatorilor Norbert Thiel, Marina Otto, Chiris şi Axel, precum şi a umoristului Gin, cîntăreţ abil din trompetă care ne-a amintit de celebrul Grock.

Succesul de public a fost frumos.

J. V. P.

„Flautul fermecat" la Opera Română

Repertoriul curent al primei noastre scene lirice a cuprins mai de mult două lucrări reprezentative pentru creația de operă mozartiană: *Nunta lui Figaro* și *Răpirea din serai*. Acestora li s-au adăugat, în anii mai recenți, *Don Juan* și *Cosi fan tutte*, care urmează de altfel primelor două și în ordinea cronologică a compunerii lor. Mai lipsea doar capodopera finală, *Flautul fermecat*, pentru ca Mozart să fie inclus în repertoriu cu tot ce a realizat mai reprezentativ în acest domeniu (dat fiind că *Bastien și Bastienne*, *La finta giardiniera*, *Idomeneo*, *Directorul de teatru* și *La clemenza di Tito* au o pondere valorică mai redusă în ansamblul producției de operă mozartiene). O dată cu montarea acestui spectacol spre sfîrșitul stagiunii muzicale bucureștene, un vechi deziderat al publicului (datînd de 32 de ani, de cînd nu s-a mai reprezentat *Flautul fermecat* pe scenă) a fost împlinit.

Nu vom relua aci considerațiile asupra importanței acestei lucrări pentru fixarea prototipului operei clasice germane, pe care le-am formulat recent cu ocazia prezentării *Flautului fermecat* în sala de concert a Radioteleviziunii.[1]) Să adăugăm doar că avem de-a face aci cu o operă „sui generis", în care amestecul elementelor stilistice provenite de la Gluck cu cele ale tradiționalului „Singspiel" german a fost în asemenea măsură înnobilat de muzica genială a lui Mozart, încît l-a determinat pe Goethe să încerce conceperea unei continuări a libretului operei. Important de subliniat este și faptul că, nefiind destinată reprezentării într-un teatru imperial, ci pe scena unui cartier periferic al Vienei (Theater auf der Wieden), opera *Flautul fermecat* îmbină severitatea ținutei clasice (din scenele de la palatul înțeleptului Sarastro) cu un ton profund popular (prezent mai cu seamă în scenele comice, rezervate originalului personaj al păsărarului Papageno). Aceste două lumi, aflate aparent într-o contradicție ireductibilă, sînt totuși contopite de pana măiastră a lui Mozart într-o luminoasă ambianță comună cu caracter feeric, în cadrul căreia se desfășoară pe prim plan lupta dintre forțele binelui și ale răului, încheiată cu triumful celor dintîi.

Întruchiparea scenică a confruntării celor două forțe opuse (reprezentate prin Sarastro și Regina nopții) în condițiile unui spectacol străbătut de elemente fantastice de basm popular, în care puterile luminii dețin permanenta supremație asupra celor ale întunericului, — iată sarcina de loc ușoară asumată de regizorul care-și propune să monteze *Flautul fermecat*. În cazul premierei de care ne ocupăm, sarcina aceasta a preluat-o regizorul Hermann Wedekind, director general al Operei din Saarbrücken (R. F. a Germaniei), venit în București alături de colegul său Siegfried Köhler, director muzical al aceleiași instituții, și de scenograful francez Jean-Claude Riber, director al Teatrului din Nancy, pentru a răspunde vizitei făcute la începutul acestui an de către Jean Rânzescu, Constantin Bugeanu și Roland Laub la Saarbrücken, unde au pregătit premiera operei *Oedip* de Enescu. În general, regia lui Hermann Wedekind a fost corectă, permițînd o desfășurare cursivă a spectacolului și o caracterizare pregnantă a eroilor, în conformitate cu indicațiile libretului și cu cerințele tradiției (poate doar cu excepția lui Papageno, exagerat de grotesc, și a lui Tamino, exagerat de statuar). Dar *Flautul fermecat* cere mult mai mult decît atît și înainte de orice o fantezie luxuriantă, aplicată asupra unui asemenea libret debordînd de contradicții, fărîmițat și totuși unitar, eterogen și totuși genial. Feeria aceasta, născută din colaborarea lui Mozart cu libretistul Schikaneder — cel mai mare practician de teatru al epocii sale — pretinde altceva decît o înșiruire „cuminte" a episoadelor, în ambianța asemănătoare unei grote, dominată de o sumbră culoare cenușiu-metalică. Decorul acesta unic, la care se schimbă doar unele elemente accesorii cu funcție simbolică — coborîte din podul scenei și ridicate înapoi după necesități —, are desigur avantajul unei extreme mobilități, permițînd trecerea rapidă de la o scenă la alta. Pînă la urmă, totuși, impresia generală de monotonie și monocromie, generată de decorul scenografului oaspete Jean-Claude Riber, nu a putut fi evitată. Vorbind de scenografie, să aplaudăm din toată inima costumele concepute de Paula Brîncoveanu cu un deosebit rafinament coloristic și cu un simț al stilizării de o aleasă ținută.

Al treilea oaspete al premierei, dirijorul Siegfried Köhler, a realizat la pupitru o adevărată demonstrație de autenticitate mozartiană, de precizie a indicațiilor și de cursivitate în desfășurarea pur muzicală a spectacolului. Nimic nu a fost lăsat de Köhler la voia întîmplării: fiecare părticică a unei măsuri a fost dirijată cu o conștiinciozitate exemplară, membrii orchestrei lăsîndu-se antrenați într-o execuție plină de vitalitate și de naturalețe. Și pentru a încheia cu conducătorii diferitelor compartimente, să nu-l uităm pe dirijorul de cor, Stelian Olariu, de o meticulozitate devenită proverbială în pregătirea ansamblurilor corale. Și de data aceasta, Stelian Olariu nu s-a dezmințit: corul a știut să cînte mozartian (așa cum a fost deprins să cînte verdian, puccinian sau wagnerian), cu delicatețe, cu lirism dar — după nevoie — și cu forță (niciodată brutală).

Pe parcursul primelor două spectacole am putut urmări, în majoritatea rolurilor, cîte doi interpreți. O asemenea confruntare, realizată la scurt interval de timp — cînd impresiile sînt încă proaspete — este întotdeauna interesantă. Trecînd în revistă interpreții în ordinea de roluri indicată pe afiș, să ne exprimăm pentru început satisfacția de a-l fi putut aplauda în rolul Sarastro (la a doua distribuție) pe tînărul bas Pompei Hărășteanu, care a produs o excelentă impresie în același rol și cu ocazia prezentării operei, cu cîteva luni în urmă, sub formă de concert. Atunci Hărășteanu nu făcea parte din corpul de soliști ai Operei Române, ceea ce ne-a determinat să sugerăm includerea lui în colectivul primei noastre scene lirice. Ne pare bine că între timp dezideratul acesta a devenit realitate. Viorel Ban, care a deținut rolul în prima distribuție, nu ni s-a părut de data aceasta indicat față de cerințele vocale și actoricești ale partiturii. În rolul Tamino, Valentin Teodorian a adus contribuția mereu apre-

[1]) A se vedea revista MUZICA nr. 5/1972

ciatei sale muzicalități și a rafinatei sale științe a frazării, în timp ce Vasile Moldoveanu a impresionat prin prospețimea glasului și apropierea sa tot mai vădită de stilul mozartian. Mihai Panghe a parcurs paginile rolului său (Crainicul) cu o voce generoasă de bas și o dicțiune fără cusur, producînd o impresie calitativ superioară față de Dumitru Brebenel, aparent aflat într-o lipsă de formă. Cele două arii de un covîrșitor grad de dificultate tehnică ale Reginei nopții au găsit în Silvia Voinea (afirmată și la concertul anterior de la Radioteleviziune) o interpretă întru totul remarcabilă, care „s-a jucat" cu vocalizele în registrul acut ale acestui rol de soprană dramatică de coloratură. În distribuția a doua, Elena Marinescu s-a achitat conștiincios de greaua sarcină asumată, în ciuda emoțiilor debutului, destul de clar sesizabile. Cele două interprete ale rolului Papagena — Cornelia Angelescu și Elena Grigorescu — au dat ambele satisfacție sub dublul aspect al compoziției scenice și al realizării vocale. Cristian Mihăilescu și Marcel Angelescu au conturat ambii personajul maurului Monostatos, luptîndu-se cu dificultățile țesăturii vocale ; din punctul de vedere al creației actoricești, cel dintîi ni s-a părut mai aproape de cerințele rolului, mai degajat și cu un mai accentuat simț al umorului.

Oprindu-ne în continuare la rolurile care au avut, la ambele spectacole, un singur interpret, să începem prin a elogia creația de superioară ținută a Elenei Simionescu în Pamina. Nu este pentru prima oară cînd această cîntăreață satisface cele mai severe exigențe într-un rol mozartian, pentru care posedă toate calitățile necesare : linia cursivă a frazei, expresivitatea cîntului, puritatea și precizia intonației. În Papageno, Constantin Gabor a dovedit că se poate dezbăra definitiv de „complexul Bartolo", care păruse la un moment dat să pună stăpînire pe diferitele sale roluri, după răsunătorul și durabilul succes repurtat în nepieritoarea operă bufă a lui Rossini. Totuși, ceva a sunat exagerat aci : Papageno este înainte de toate un naiv, un om simplu, cu caracter aproape ingenuu, nu un fel de Păcală cu umorul gros, așa cum apare în interpretarea sa. Poate că, pe parcursul viitoarelor reprezentații ale operei, Constantin Gabor va mai reflecta asupra personajului său, folosind calitățile sale actoricești, de atîtea ori prețuite, pentru conturarea mai aproape de cerințele tradiției a acestui rol central al operei. În fine, să mai remarcăm grupul celor Trei doamne ale Reginei Nopții — Maria Slătinaru, Elena Dima și Iulia Buciuceanu —, care au constituit un ansamblu desăvîrșit sudat, de o admirabilă muzicalitate, la ambele spectacole.

Felicitînd Opera Română pentru adevăratul act de cultură pe care-l constituie montarea *Flautului fermecat*, să urăm viață lungă spectacolului, iar conducerii instituției cît mai multe inițiative, țintind la îmbogățirea repertoriului cu lucrări de bază din istoria genului, pe nedrept neglijate pînă în prezent.

E. E.

Spectacolul pionieresc: „Sîntem fiii Partidului iubit"

Înscris în seria manifestărilor dedicate Conferinței Naționale a Partidului, spectacolul oferit de Consiliul municipal București al Organizației pionierilor pe scena Operei române a fost o frumoasă reușită. Prin ce ? Prin demonstrația de frumusețe, prospețime, recunoștință și optimism pe care au reușit-o în ansamblu micii interpreți, purtători ai cravatelor roșii. Construit după forma unui festival reprezentativ pentru preocupările tineretului școlar, spectacolul a reunit cîteva aspecte esențiale ale muncii de educare artistică. În primul rînd, activitatea de cunoaștere și răspîndire a muzicii corale. Un ansamblu alcătuit din formațiile reprezentative ale cîtorva școli din Capitală (nr. 56, 75, 86, 166, 170, 171, 173), dirijat de prof. Florica Avramescu, a prezentat cîteva lucrări ale repertoriului pionieresc — *Cutezători pornim în viață* de Ioan Chirescu, *Drag pămînt românesc* de Temistocle Popa, *Să pornim la drum, copilărie* de Vasile Timiș și *Trei culori* de Ciprian Porumbescu. Bucuria cîntului s-a unit cu cea a jocului popular, cîțiva mici interpreți oferindu-ne frînturi de muzică instrumentală *(Hora ca la caval,* cîntată de naistul Marian Bucur), vocală *Zi-i bade cu fluiera,* în interpretarea pionierei Adriana Ciurtin) *„(De pe-ntinsul patriei"*, montaj realizat de formația Palatului Pionierilor, dirijată de Aurel Mustețea).

Tabloul coregrafic se impune — o demonstrează acest spectacol — drept cea mai plastică formulă de tălmăcire a ambianței în care trăiește tineretul nostru. Am urmărit cîteva asemenea secvențe, în care ingeniozitatea subiectelor, sugestiv rezolvate, demonstrează o permanentă preocupare pentru educarea bunului gust, laolaltă cu asimilarea unor principii etice și morale corespunzătoare societății noastre. Ansamblul de balet al Palatului Pionierilor a susținut cîteva tablouri deosebit de antrenante ca tematică și realizare — *Școlărițele, În excursie, Micile gospodine, Micromilițienii, Ștafeta pionierească.* La acestea se adaugă și secvențe de dans clasic, din care putem desprinde o îndrumare estetică îngrijită *(Valurile Dunării* și *Siciliana),* interpretate de membrii ansamblului de balet al Palatului Pionierilor, *Dansul ghioceilor,* realizat de elevii Liceului de coregrafie), sau momente de gimnastică artistică, realizate tot în mediul tonic al activității pionierești. Nu putem, privind educarea estetică a tineretului, să uităm și cele cîteva momente de muzică concertantă, unde elevii Liceului de muzică nr. 2 s-au arătat destoinici în asimilarea cunoștintelor profesionale — *Doina Stăncuței* de Tiberiu Brediceanu, cîntată cu delicatețe de Daniela Vlădescu, *Balada* de Ciprian Porumbescu, la vioară Ada Rosin și *Suita* de Diamandi Gheciu, la pian Renata Caragiani.

Consemnînd cîteva dintre cele mai interesante momente ale acestui micro-festival de artă pionierească, reținem dominantă nuanța de emoționant omagiu adus celor care au făcut posibilă o asemenea tinerețe. Un omagiu sincer, închinat zilelor din iulie, în care cei mai de seamă fii ai poporului nostru s-au reunit pentru a da viitorului certitudinea luminoasă a împlinirii idealului.

GR. CONSTANTINESCU

Gheorghe Zamfir

Vreme de aproape un an de zile, Gheorghe Zamfir a încîntat cu naiul său fermecat mii şi mii de iubitori ai muzicii din Franţa, Elveţia, Belgia, făcînd cunoscută frumuseţea cîntecului nostru popular şi culegînd cele mai elogioase aprecieri: „Gheorghe Zamfir este considerat drept cel mai mare naist din lume" *(Combat* — Franţa); „Zamfir, noul zeu Pan" *(Bonne Soirée-télé)*; „El nu este numai un virtuoz inegalabil, ci şi un poet sensibil, un artist complet. Cu cîtă inteligenţă ştie să-şi dozeze concertul, să alterneze instrumentele, să dea frîu liber improvizaţiei soliştilor săi şi să varieze ritmurile pentru a încînta publicul... Arta lui Zamfir ţine de miracol" *(L'Aurore*-Franţa).

Revenind, de curînd în ţară a dat, împreună cu micul, dar admirabilul său grup solistic, un concert la Radioteleviziune. A fost o manifestare artistică prodigioasă. Gheorghe Zamfir, modest dar cuceritor, a ţinut vreme de aproape trei ore, sub vraja măestriei sale interpretative, o sală întreagă care la sfîrşit, entuziasmată, l-a ovaţionat îndelung.

Ce cîntă şi cum cîntă Zamfir?

Repertoriul său reprezintă o splendidă antologie a cîntecului popular românesc.

După cîteva *Semnale din tulnic* în care vibra toată poezia plaiurilor noastre, interpretul a prins a depăna o *Baladă* duioasă, de peste Jiu, cu coborîri tonale specifice: *Balada lui Iancu Jianu*. Doina „cea de jale" şi cîntecele de alean, de obidă, s-au perindat într-o armonioasă alternanţă cu viforoasele brîuri, ori cu horele potolite, bătrîneşti. *Învîrtite* şi *bătute* moldoveneşti, jocuri din Bihor şi sîrbe oltenești s-au succedat într-o desfăşurare neîntreruptă. Am avut impresia unui adevărat covor sonor, saturat de culoare şi plin de farmec, de-a dreptul captivant.

Virtuoz neasemuit al naiului, Gheorghe Zamfir a reuşit să-i majoreze posibilităţile de expresie prin înmulţirea tuburilor sonore, prin modurile variate de atac şi capacitatea sa de a modela la nesfîrşit sunetul. Au apărut inegalabile uluitoarele-i sunete *staccato*, desfăşurate la extrema limită a celerităţii. Unul din marile merite ale interpretului este şi acela de a fi descoperit naiului — instrument cu sunete îndeobşte flautale, luminoase, vesele — potenţe expresive cu totul inedite. Astfel, exploatînd registrul grav al instrumentului, Gheorghe Zamfir a redat, în piano, cu un dramatism răscolitor, un străvechi bocet. Părea un suspin îndurerat ce se muta la urmă într-un vaer cutremurător...

Dar au urmat fascinanta *Ciocîrlie*, *Doina Oltului* şi, la sfîrşit, *Căluşul*, unde s-au făcut apreciate noi şi strălucite elemente de bravură interpretativă. Nu am putea încheia aceste impresii fugitive fără a menţiona şi pe ceilalţi parteneri ai lui Gheorghe Zamfir: Grigore Vasile (clarinet), Ion Drăgoi (vioară) Toni Iordache (ţambal) şi îndeosebi Ion Lăceanu, virtuoz desăvîrşit al mai multor instrumente — caval, ocarină, solz de peşte etc. — care au contribuit din plin la succesul unei manifestări de valoroasă semnificaţie artistică.

Gheorghe Zamfir şi grupul său solistic ne-au apărut drept unii dintre cei mai autentici păstrători ai cîntecului românesc şi al adevăratului stil de interpretare; artişti care cinstesc, aşa cum se cuvine, muzica noastră populară.

I-am sugera totuşi acestui valoros artist să tempereze propriile-i glissandi finale, ca şi unele strigături şi „comperaje" ale partenerilor săi.

J. V. P.

Concertul absolvenţilor

Susţinerea probei practice în cadrul examenului de diplomă a prilejuit absolvenţilor secţiei de dirijat academic a Conservatorului Ciprian Porumbescu din Bucureşti alcătuirea unui adevărat concert coral prezentat în faţa Comisiei şi a unui numeros public în seara zilei de 19 iunie (cu concursul Corului de Studio). Privit în ansamblu concertul a fost o certă reuşită, meşteşugul şi talentul tinerilor dirijori concurînd către realizarea unei indiscutabile ţinute artistice.

Din programul Ioanei Magdalena Albulescu am reţinut mai ales interpretarea dată *Morarului* de D. G. Kiriac. Sensibilă şi precisă, proaspăta absolventă, s-a apropiat cu discernămînt muzical de partitură, creionînd-o cu un colorit adecvat. Ioan Golcea, talent cu o frumoasă evoluţie, a avut o ţinută ce trădează deja dirijorul: inteligenţa sa muzicală îi permite să controleze în permanenţă discursul sonor iar sensibilitatea îl conduce către nuanţe rafinate. Sobru şi precis, Constantin Drăguşin a arătat preferinţe pentru repertoriul românesc (Gheorghe Dima şi D. D. Botez) unde a demonstrat maturitate de gîndire şi muzicalitate aleasă. Lungu Cezar se dovedeşte a fi un intuitiv prin excelenţă. Simţul său muzical îl conduce cu precizie chiar în porţiunile dificile şi, astfel, reuşeşte interpretări izbutite, aşa cum a fost aceea dată preclasicului Ingegneri. Andrei Bedros, a cărui remarcabilă sensibilitate muzicală este în afară de dubii, conturează, aş spune cu delicateţe, muzica prin gesturi elegante şi estetice; lucrarea lui Musicescu a beneficiat din plin de atri-

butele dirijorului iar reuşita a fost deplină. Marcată uşor de emoţie, Mihaela Niculescu a fost puţin cam reţinută. În Madrigalul lui Paul Constantinescu *(Freamăt de codru)* a reuşit însă să se desprindă din emotivitate şi interpretarea dată a avut linia corespunzătoare. Ilinca Aurelian încheie cu un program bănăţean (Sabin Drăgoi şi Ion Vidu) din care am reţinut mai ales intensitatea dramatică a interpretării date *Trandafirului de pe răzoare.*

Nu putem conchide înainte de a aminti numele profesorilor universitari D. D. Botez şi Marin Constantin care au meritul deosebit de a fi descoperit şi ridicat talentul fiecăruia dintre aceşti tineri pe o platformă de la care se poate aspira către mai sus.

DAN BUCIU

„Crăiasa zînelor" de Purcell

De obicei sîntem tentaţi să apreciem creaţia lui Purcell, acest geniu al culturii engleze baroce, numai după capodopera sa, *Dido şi Aeneas.* Într-adevăr, aici Purcell a sintetizat experienţa de aproape un secol a tuturor compozitorilor care încercaseră să impună un teatru muzical naţional, deosebit de opera italiană la modă. Dar prin acest unic titlu, puteam avea impresia că Purcell a atins culmea fără vreo experienţă prealabilă, depăşind nivelul mediu, solitar, sub imperiul unei revelaţii spontane, nerepetabile. Totuşi, adevărul istoric demonstrează că există o întreagă serie de creaţii care însumează aceleaşi tendinţe, determinînd apariţia capodoperei. Iată că, de curînd, ne-a fost oferită o asemenea creaţie a lui Purcell, care argumentează cele spuse — *The Fairy Queen,* versiune muzicală după comedia lui Shakespeare, *Visul unei nopţi de vară.* Pentru Purcell, Shakespeare nu este un scriitor prea îndepărtat de frămîntările epocii. Preluînd şi „prelucrînd" feeria shakespeareană, compozitorul se inspiră dintr-o operă literară aproape contemporană lui, refuzînd apelarea necondiţionată la fondul legendelor antice. Găseşte astfel calea spre înţelegerea marelui public pentru care teatrul lui Shakespeare era „pîinea cea de toate zilele". Dar nu numai subiectul este preluat din ambianţa literară a epocii elizabetane, şi muzica respiră aceeaşi orientare. Departe de această partitură orice influenţă forţată a modei italiene. Ariile sînt de fapt mici cîntece englezeşti, amintind de Byrd şi Bull, corurile intonează vesele riturnele în maniera muzicii din „masques", scenele preferă micile ansambluri decorate în spiritul epocii, cu umorul şi fineţea sensibilităţii rafinamentului care a caracterizat perioada finală a barocului britanic, înaintea lui Händel. Cuceritoare, această partitură — şi se pare că nu este din nou vorba de un caz unic — impresionează poate prin interesul arhivistic, dar principal rămîne farmecul viu al muzicii, al bucuriei de a imagina fantezii colorate, jocuri naive şi subtile ale sentimentelor. Cine au fost interpreţii? Nu un mare ansamblu profesionist, ci un grup de iubitori de frumos, de pasionaţi pentru arta sunetelor, pentru însăşi viaţa pe care o capătă o partitură citită, lucrată şi tălmăcită. Activitatea grupurilor artistice de amatori are, în cultura românească, de-a lungul anilor, o pondere remarcabilă, punctînd cu evenimente multe file glorioase, legate de promovarea cît mai largă a muzicii şi poeziei. În nota acestei tradiţii, Corul şi orchestra de cameră „Polyphonia" împreună cu formaţia vocală „Lyra" au realizat, sub egida Casei de cultură a sectorului I această primă audiţie a operei lui Purcell, *Crăiasa zînelor.* Animatorul întregului spectacol, cel care a condus repetiţiile, a organizat pregătirea unei atît de pretenţioase producţii, este compozitorul şi dirijorul Andreas Porfetye. Recunoaştem în modul de realizare pe care l-a imprimat tuturor colaboratorilor, mai mult decît o practică dirijorală, o atitudine de autentic „maestro di cappella", care trebuie să acorde atenţie detaliului şi arhitecturii generale. Andreas Porfetye reuşeşte, prin muzicalitate şi seriozitate, prin vasta sa cultură artistică. Cuvinte de apreciere se cuvin şi soliştilor, cîţiva atrăgînd atenţia asupra calităţii vocale, siguranţei execuţiei — Ileana Raţiu, o voce calmă, bine dozată, Ligia Ardelean, dezinvoltă, conducîndu-şi linia melodică cu multă sobrietate, Rodica Mitrică, un glas de mezzo de rară calitate, Catrinel Papadopol, Octavia Noaghea, Bogdan Pancu. Nu trebuie uitaţi şi doi interpreţi profesionişti, care şi-au adus contribuţia cu generozitate — organistul Joseph Gerstenengst şi actorul Forry Eterle, prezentatorul spectacolului-concert din sala Ateneului. Cu toţii ne-au invitat la descoperirea unei frumoase opere baroce, demonstrînd că entuziasmul, dublat de muncă, atrage după sine succesul.

G. C.

Colocviu pe teme de educaţie muzicală

În zilele de 19 şi 20 iunie a.c., Sala mică a Palatului R. S. România a găzduit un interesant colocviu intitulat: *„Educaţia muzicală la clasele I—IV în şcolile generale — metode şi procedee cu demonstraţii practice“*, organizat de Societatea profesorilor de muzică şi desen din România — Filiala Bucureşti, în colaborare cu Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului, Inspectoratului şcolar al Municipiului Bucureşti şi Uniunea Sindicatelor din învăţămînt, ştiinţă şi cultură.

Colocviul a evidenţiat în primul rînd un înalt profesionalism, pasiune pentru munca de cercetare, în toate referatele prezentate oglindindu-se diversitatea aspectelor legate de activitatea de educaţie muzicală desfăşurată în şcoala de cultură generală la clasele mici. Au fost urmărite comunicările susţinute de conf. univ. Magdalena Ursu (*„Contribuţii la metodica predării muzicii“*), prof. univ. George Ionescu (*„Cultura vocală la clasele I-IV“*), prof. Nicolae Bica (*„Dezvoltarea auzului muzical şi a deprinderilor vocale prin ansamblul coral“*), prof. Silvia Roşca (*„Procedee în realizarea educaţiei muzicale în etapa prenotaţiei“*), înv. Doina Craiciu (*„Demonstraţii practice la clasa I“*). Altele, ca cele abordate de prof. Alexandru Russin (*„Sistemul absolut de notaţie muzicală“*, o incursiune în semiotica artei sunetelor, pledînd pentru o fundamentare ştiinţifică a notaţiei muzicale), prof. univ. Ion Delu (*„Eficienţa folosirii viodelor“*, o nouă familie de instrumente muzicale cu coarde şi arcuş, al cărui brevet aparţine susţinătorului acestui referat), prof. Niţă Hintea (*„Nou procedeu de scriere a sunetelor muzicale pentru începători“*), au fost alcătuite într-o notă originală, cu multe aspecte inedite. Majoritatea referatelor au fost însoţite de demonstraţii practice susţinute de elevi.

În cadrul programului colocviului au fost incluse două concerte. Unul vocal-simfonic, susţinut de Corul Şcolii generale nr. 171, Corurile de cameră ale Liceelor „D. Bolintineanu“ şi „Ion Creangă“, Grupul vocal-folcloric al Şcolii Generale Nr. 170 (dirijate în ordine de profesorii: Niţă Hintea, Lucia Russe, Teodorina Popescu-Capşa şi Petre Iliescu) şi Orchestra de viode a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ condusă de conf. univ. Constantin Romaşcanu, solişti studenţii Silvia Pană, Mihai Rebengiuc şi Mihai Beldeanu; altul, cu concursul Corului Liceului Pedagogic din Botoşani, dirijat de prof. Gheorghe Cojocaru (formaţie care a obţinut premiul I şi premiul special la faza finală a Concursului cultural-artistic al elevilor, ediţia 1972, aflat în turneu în Capitală), care a interpretat un mănunchi de lucrări aparţinînd compozitorilor Gh. Dumitrescu, D. D. Botez, R. Paladi, D. Pop ş.a.

C. RĂSVAN

DIN ŢARĂ

Prima promoţie de solişti a Conservatorului din Cluj

Încheierea anului şcolar-universitar şi a stagiunii de concerte prilejuieşte de regulă în întreaga ţară o seamă de manifestări destinate să ofere celor mai valoroşi dintre tinerii instrumentişti posibilitatea unui contact direct cu publicul. Cu atît mai degrabă s-au impus asemenea acţiuni în acest an, cu cît — drept urmare a măsurii luate în Conservatoare, de a se împărţi studenţii instrumentişti, înaintea ultimilor doi ani de studii, în viitori solişti şi viitori pedagogi sau membri de orchestră — apar pentru prima oară absolvenţi pe a căror diplomă se află menţiunea expresă a calificării solistice. Măsura are, în mod indiscutabil, avantajul ei, deoarece prilejuieşte încă din Conservator o primă triere a studenţilor, permiţînd o pregătire profesională diferenţiată, în funcţie de aptitudinile fiecăruia. Adevărata triere va începe însă după absolvire, odată cu primele contacte nemijlocite ale celor declaraţi oficial „solişti“ cu publicul obişnuit al sălilor de concerte. Numai în focul acestei confruntări se va putea discerne — cu şanse sporite de a ne afla mai aproape de realitate — dacă diploma respectivă are „acoperire“ în talent şi temperament solistic, sau constituie un act mai mult formal. Evident, va trebui procedat cu discernămînt şi cu grijă, evitîndu-se concluziile pripite, într-un sens sau într-altul. Uneori, emoţia primei înfruntări a publicului poate diminua şansele de afirmare a ansamblului calităţilor unui tînăr artist. Alteori, strălucirea poate avea un caracter exterior, mascînd lipsuri de sensibilitate sau de simţ al construcţiei. Oricum, însă, cu cît aceste confruntări au loc mai curînd, cu atît lucrurile se limpezesc mai repede, conturîndu-se perspectivele reale ale tinerilor de a se impune ca solişti în viaţa muzicală de mîine.

Reflecţiile acestea ne-au fost sugerate cu ocazia participării la un „Concert de concerte“ organizat de Conservatorul „George Dima“ din Cluj în colaborare cu Filarmonica de stat din Cluj şi cu concursul primei promoţii a secţiei de solişti a Conservatorului. Pe podiumul marei săli clujene a Casei Universitarilor s-au perindat trei absolvenţi din acest an, cărora Filarmonica le-a asigurat un acompaniament orchestral adecvat, sub bagheta experimentată a lui Paul Popescu. Pentru început, tînăra Lucia Crăiţă a apărut ca solistă în partea I a *Concertului pentru pian nr. 1 în Do major* de Beethoven. Sensibilă, delicată, evitînd cu consecvenţă excesele de sonoritate, pianista a subliniat sursele de inspiraţie mozartiene ale acestui prim concert beethovenian, deşi s-ar fi cuvenit să acorde importanţă şi reliefării trăsăturilor care anunţă de pe acum personalitatea tulburătoare a Titanului. În general, Lucia Crăiţă are tendinţa spre un exces de nuanţare, care împrumută interpretării acestui opus — clasic prin excelenţă — un neadecvat caracter romantic, aproape „à la Chopin“. Dacă adăugăm la aceasta o lipsă de claritate în expunerea unor fraze şi o ţinută

defectuoasă la pian (adusă de spate și aplecată aproape tot timpul asupra clapelor), apare limpede necesitatea unei munci de perfecționare, țintind la corectarea slăbiciunilor actuale.

În continuare, pe podium a urcat violoncelistul Csaba Balogh, solist în *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski. Ca și Crăiță, Balogh se distinge prin sensibilitatea sa, prin capacitatea sa de a crea atmosferă în pasajele de delicat romantism. Totodată, însă, Balogh nu vădește un autentic temperament solistic, nu valorifică frazele care cer forță de impact, văduvind interpretarea de contrastele atît de necesare. În plus, i se cere să acorde o mai mare atenție corectitudinii intonației.

Cel mai apropiat de cerințele unui adevărat solist ni s-a părut pianistul Albert Györbiró, care și-a încercat forțele în dificila parte I-a a *Concertului nr. 2 în Si bemol major* de Brahms, o adevărată piatră de încercare a aptitudinilor solistice. Forță de expresie, claritate în articularea frazelor, simț al construcției, — iată principalele însușiri ale acestui talentat tînăr artist, capabil de o afirmare rapidă.

Folosind prilejul acestui concert, Filarmonica a programat totodată și prima audiție a lucrării unui student din ultimul an al clasei de compoziție a Conservatorului clujean : *Simfonia* de Valentin Timaru, elevul profesorului Sigismund Toduță. Impresia produsă a fost, în general, favorabilă, Timaru părînd să stăpînească destul de ferm meșteșugul componistic : construcția se desfășoară după o logică evidentă, iar orchestrația vădește fantezie, folosind „pete" de culoare (xilofon, marimbafon, clopote, templeblock) alternativ cu desfășurarea discursului muzical la instrumentele tradiționale ale orchestrei. Finalul părții I se stinge într-o ambianță visătoare, după un expresiv solo de vioară. Partea a II-a este dominată de o atmosferă misterioasă, pe parcursul căreia apar cîteva momente de învolburare. Partea cea mai puțin realizată mi se pare a fi cea de-a III-a, prea extinsă ca dimensiuni, prea asemănătoare ca ambianță cu cea dintîi și mai ales prea „păstoasă" ca orchestrație și ca dinamică, dînd impresia că „bate pasul pe loc." Revizuirea ei, în sensul unei concentrări și „ușurări", ar fi poate spre folosul lucrării.

În ansamblu, un concert de indiscutabil interes, demonstrînd seriozitatea cu care se urmărește formarea și promovarea tinerelor cadre de muzicieni, atît la Conservatorul, cît și la Filarmonica din Cluj, precum și colaborarea strînsă care există între cele două instituții, spre folosul dezvoltării vieții muzicale în vechiul centru cultural transilvănean.

E. E.

Opereta „Sînge Vienez" în premieră la Craiova

La capătul unui sfert de veac de rodnică activitate, Filarmonica de stat „Oltenia" din Craiova a inițiat, cu sprijinul larg al forurilor locale de Partid și de Stat, crearea unei secții anexe de operetă, care să răspundă dorinței unor largi cercuri de iubitori ai genului. Este de arătat de altfel că în Cetatea Banilor, acest gen atît de popular se bucură de o veche tradiție, primele spectacole de operetă datînd încă din cea de a doua jumătate a veacului trecut.

La această lăudabilă acțiune și-au conjugat străduințele o seamă de talente dela Filarmonica „Oltenia" și dela Teatrul Național, care, după cîteva luni de muncă intensă sub îndrumarea competentă a lui Ion Dacian (regia), a maestrei de balet Elena Penescu-Liciu, a dirijorului Teodor Costin și a scenografului Stefan Norris, au reușit să prezinte, la sfîrșitul lunii iunie, opereta *Sînge Vienez* de Johann Strauss.

Artiști de la teatrul Național craiovean de recunoscută valoare au colaborat într-o perfectă armonie cu o seamă de talente vocale din corul Filarmonicii care au împlinit roluri solistice. Vom cita dintre actorii proziști pe Madeleine Nedeianu, (cabiniera Roza), Nanu Nedeianu (Kagler) și pe Titorel Pătrașcu, (valetul Josef). Serviți de textul spiritual al libretului (în versiunea românească Vasile Timuș — Miltiade Păun) aceștia au dat un relief deosebit personajelor respective, jucînd cu mult umor operetistic. Menționăm de asemenea pe George Bulandra (Bitowski) pentru stilul său scenic.

S-au achitat onorabil cîntăreții : Constantin Ene, Rîurel Săndulache, Filimon Siminic, Aneta Bacă, Ileana Petrescu, Virginia Mețianu, Smaranda Albanezu, Violeta Iovlev, Emil Iurașcu, Gabriel Mamali. Sînt de citat de asemenea, Miruna Dobrescu, Ileana Dinulescu, Ion Bucșa, Dorel Stoia și Gheorghe Procop. În rolul fetei de la croitorie, Pepi, tînăra soprană Valentina Mănescu a jucat cu mult nerv, cu toată dezinvoltura cerută, cîntînd cu o voce egală, pătrunzătoare, fără stridențe, cu o dicțiune inteligibilă. Va fi o excelentă „subretă", dar îi sugerăm să evite pe viitor acel debit precipitat de care se abuzează, de regulă, în asemenea roluri.

Corurile au sunat cu plenitudine (maestru de cor Alexandru Racu).

Momentele coregrafice ale spectacolului au fost deosebit de izbutite. Este demnă de subliniat munca plină de dăruire a maestrei de balet Elena Penescu-Liciu cu atît mai mult cu cît, aproape toate balerinele și balerinii erau abilitați pentru dansurile cu caracter folcloric dela fostul Ansamblu „Nicolae Bălcescu" căruia au aparținut. Decorurile și costumele (arh. Șt. Norris) luminoase, sobre, adecvate acțiunii, au întregit atmosfera vieneză a spectacolului care s-a aflat sub conducerea muzicală a dirijorului Teodor Costin. S-a cîntat cu toată moderația la orchestră, în rîndurile căreia am deslușit unități instrumentale de calitate. Cîntăreții au fost permanent avantajați prin acel cînt orchestral în piano. Teodor Costin are o mînă elegantă, sigură, eficace. Spectacolul va cîștiga, indiscutabil, un ritm mai viu — ceea ce îi va conferi un caracter și mai spumos.

Filarmonica „Oltenia" a adăugat cu acest spectacol de operetă o nouă verigă la șirul succeselor sale, datorite într-o bună măsură activității desfășurată cu rîvnă de directorul ei Teodor Costin și de dirijorul secund, Victor Golescu.

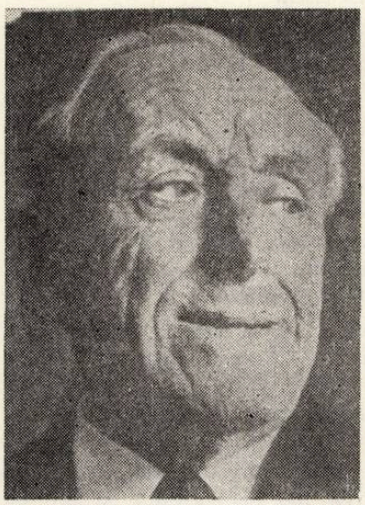
J. — V. PANDELESCU

Săptămînile festive vieneze

Săptămînile festive vieneze au făcut, în ediţiile anterioare, o glorioasă carieră şi au experimentat o remarcabilă varietate a programelor muzicale, coregrafice, teatrale şi de divertisment. Publicul foarte uşor recrutabil din capitala Austriei a participat şi în acest an, între 27 mai şi 25 iunie, la manifestările complexe ale festivalului, care, cu unele momente ale sale bine alese, a solicitat interesul şi adeziunea generală. Cele aproape o sută de concerte, reprezentaţii lirice şi dramatice, montaje mixte şi seri de cîntece din parcuri, grădini şi curţi interioare sau matinee date de organişti au urmărit să creeze raporturi multiple cu arta spectacolului — şi nu numai cu ea, dacă ţinem seamă de expoziţiile şi vizitarea muzeelor Vienei, pe care cele patru săptămîni de festival le-au prilejuit.

În concepţia profesorului Ulrich Baumgartner — regizor şi om de teatru cu o vastă experienţă actoricească şi publicistică, organizator şi intendant al *Săptămînilor festive* — manifestarea anuală vieneză

David Oistrah

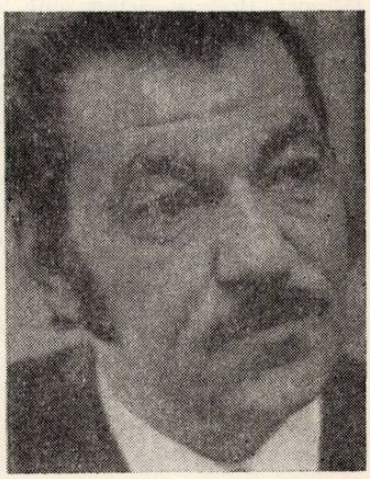


Walter Felsenstein

îşi propune să prezinte diversele aspecte ale artei interpretative mondiale, să deştepte oraşul din admiraţia unilaterală a instituţiilor şi tradiţiilor proprii prin declanşarea unui proces de modificare a opticii publicului faţă de muzică şi teatru. Deviza intendantului este continua inovare şi refuzul clişeelor propuse de festivalurile contemporane. El tinde să înglobeze de fiecare dată arta de pe întregul glob, manifestînd un interes statornic faţă de muzica şi teatrul din ţările socialiste. Nu îşi propune lansări şi consacrări spectaculoase, decît prin concursul de canto, pian şi vioară pe care l-a iniţiat şi care a dus, în acest an, la două mari victorii româneşti : Premiul I pentru violonistul Andrei Agoston şi Premiul I pentru tenorul Emil Gherman, căruia i s-a şi oferit un contract pe trei stagiuni la Opera de Stat din Viena, ceea ce reeditează, după aproape cinci decenii, lansarea fulgerătoare a lui Traian Grozăvescu pe aceeaşi scenă.

Cele două mari spectacole lirice ale festivalului au fost reluarea, într-o distribuţie nouă, a lui *Frieschütz* de Weber la Opera de Stat, sub bagheta lui Carl Böhm, cu Gundula Ianowitz, Renate Holm, Eberhard Wächter, Manfred Jungwirth, James King şi Karl Ridder Busch în rolurile principale şi *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach, prezentat pe scena Teatrului an der Wien de către ansamblul Operei Comice din Berlin (R.D.G.) în regia lui Walter Felsenstein şi într-o excelentă distribuţie.

Raporturile elementelor ce alcătuiesc spectacolul au fost structurate de Felsenstein într-un limbaj propriu teatrului muzical. El caută metafora scenică a lucrării, dezvăluindu-i laturile ascunse şi situînd eroii, acţiunea, decorul şi muzica în relaţii noi, spre



Ulrich Baumgartner

Scenă din „Povestirile lui Hoffmann" în regia lui Walter Felsenstein

a înfăptui acel Gesamtkunstwerk al cărui profet a fost Wagner și al cărui ideal estetic îl animă și pe regizorul Operei Comice berlineze. Ceea ce criticii vienezi au reținut îndeosebi din spectacolul lui Felsenstein a fost darul lui de a-i orienta pe spectatori într-o direcție capabilă să-i apropie cel mai mult de unitatea dintre muzică și dramă.

Dacă spectacolele lirice au atras un public numeros, în întregime și în mod programatic adept al operei, sălile concertelor n-au fost mai puțin asaltate, și nu numai în cazul unor nume de fascinație mondială, ca acela al lui David Oistrah, care a dirijat concertul inaugural al festivităților și a și cîntat Mozart cu acompaniamentul Filarmonicii vieneze. Cele trei recitaluri de pian, date de Claudio Arrau (Mozart, Brahms, Schumann), Nikita Magaloff (Scarlatti, Schumann, Musorgski) și Rudolf Serkin (Haydn, Beethoven, Schumann), ca și recitalul de sonate de Mozart al lui David Oistrah și Paul Badura-Skoda au constituit, parcă-se, evenimentele de maximă noblețe muzicală ale festivalului.

Ne-a făcut plăcere să-l ascultăm — într-o bună formă vocală și interpretativă — pe basul clujean Ionel Pantea la un matineu Mozart, alături de soprana Christiane Sorell, și de Trioul „Mozart" din Salzburg. Cu cîteva zile înainte am asistat la recitalul de lieduri de Hugo Wolf cîntat de Elisabeth Schwarzkopf, și tînăra interpretă a lui Mozart n-a pierdut nimic, comparată cu celebra cîntăreață experimentată și cizelată în expresie pînă la pedanteria celor mai infime detalii.

Filarmonica Națională Ungară, condusă de Ferencsik János (Brahms, Kodály, Bartók), Filarmonica din Praga, sub bagheta lui Vaclav Neuman (Dvorak) și Orchestra de cameră din Bratislava (Waldstein, Förber, Leukauf, Romanovsky, Karl F. Müller) și-au investit concertele cu emoția trezită doar de interpretările îndelung pregătite și meditate.

Spectacolele coregrafice au culminat cu prezența, pe scena Teatrului an der Wien, a trupei de dansatori Kathakali din Kerala (India). Mișcarea, gestul, mimica acestor actori mascați, încărcați de ornamente și costume luxuriante, și-au pierdut valoarea și semnificația curentă, convențională, pentru a se reîntoarce la menirea lor primordială, și anume oglindirea instinctivă a sentimentelor, emoțiilor și gîndirii. Mimica și gestul sînt în concepția artiștilor hinduși anterioare limbajului, transferînd asupra cinetismului uman funcțiile limbajului vorbit. S-a mai detașat din seria reprezentațiilor de calitate spectacolul trupei de balet a Teatrului de Stat din Stuttgart, cu momente dansate pe muzică de Debussy, Skriabin și Brahms. Toate elementele coregrafiei lui John Crenko au fost furnizate de observația zborului păsărilor și a mersului, fugii, poziției animalelor — un inepuizabil zăcămînt de sugestii, pe care coregraful l-a sondat și l-a transpus în balet. Dansurile lui Crenko au devenit astfel o replică a naturii, fiindcă au restructurat mișcarea și i-au descoperit valențele expresive, găsindu-le raporturi greu de bănuit cu muzica.

În lumina difuză a grădinilor de vară și a parcurilor, întrezărită prin legănarea teilor și castanilor, serile cu muzică *Schrammel* au conturat în sufletul numeroșilor vizitatori străini ai festivalului imaginea pătrunzătoare a Vienei, ale cărei cîntece sînt mai apropiate celor ce au colindat o dată drumurile danubiene și sînt capabili să le proiecteze în amintirile lor istorice. Serile *Alt-Wien*, la pîlpîirea lumînărilor clătinate de suflul unei veri nu prea generoase, ca și „Schubertiadele", concertul de serenade în decorul galben-cenușiu al burgului Kreuzenstein sau evocarea lui Beethoven în mica piață din Heiligenstadt au fost menite să reconstituie ambianța de altădată a unui oraș fremătînd, de peste două secole, de graiul aluziv al muzicii.

Păcat că tocmai spectacolul consacrat lui Johann Strauss — *Heut' spielt der Strauss* de la Raimund theater, în care am revăzut-o pe Ilse Mayerhofer, o glorie în amurg a operetei vieneze — n-a strălucit prin calitățile de muzicalitate, finețe și vervă atît de caracteristice locului. Dar evenimentele de seamă au fost în număr prea mare spre a acorda importanță acestei incidentale aproximații, care a satisfăcut oricum exigențele nivelate ale turiștilor ce se simt în capitala austriacă într-o zonă de tulburător magnetism.

Valoarea *Săptămînilor festive vieneze* o constituie, în ultimă instanță, acumularea periodică de experiențe artistice. Imensul material artistic furnizat an de an devine un patrimoniu al spectatorilor, le cizelează spiritul de observație și activează în ei capacitatea de opțiune, convertind pe mulți vizitatori ocazionali ai concertelor și reprezentațiilor de operă, operetă sau teatru în public constant.

Deși numărul mare al manifestărilor a pus într-o evidentă dificultate critica vieneză, principalele concerte și spectacole muzicale au fost consemnate cu lux de amănunte în *Die Presse* și *Kurier*, ziare care au avut cuvinte de apreciere îmbucurătoare la adresa laureaților români ai concursului de vioară și canto din cadrul Săptămînilor festive 1972.

GEORGE SBÂRCEA

NOTE

Filarmonica din Moscova sărbătorește anul acesta 50 de ani de existență. Primul său concert a avut loc în ianuarie 1922 și a cuprins: *Simfonia a IX-a* de Beethoven și lucrări de Skriabin și Rahmaninov. Semicentenarul va fi sărbătorit prin participarea la concerte a trei formații orchestrale de prestigiu; Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S., condusă de Evghenii Svetlanov, Orchestra simfonică a Filarmonicii, condusă de Kiril Kondrașin și Orchestra de cameră a lui Rudolf Barșai.

În luna iunie 1972, la Moscova a avut loc un nou festival: „Vara muzicală moscovită". Cu acest prilej au concertat cele mai bune orchestre, coruri și cei mai buni soliști instrumentiști din Moscova, Leningrad și din multe republici unionale. Creația compozitorilor sovietici a ocupat un loc important în programele festivalului.

În cadrul festivalului „Primăvara la Praga" care a avut loc în luna mai 1972, Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S., condusă de Evghenii Svetlanov, a prezentat recenta lucrare a lui Tihon Hrennikov — *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră*. Solist: compozitorul. Cele două concerte pentru pian ale lui Hrennikov sînt scrise la distanța de 40 de ani.

Muzicologul sovietic Leonid Eutelis a elaborat o amplă lucrare apărută de curînd la Moscova, lucrare dedicată vieții și operei celor mai importanți muzicieni ai secolului XX. Autorul se ocupă în special de creația lui Gustav Mahler, Paul Hindemith, Maurice Ravel, Béla Bartók, Jean Sibelius, Benjamin Britten, Igor Stravinsky, Serghei Prokofiev și Dmitri Șostakovici.

Tot la Moscova a apărut primul almanah sovietic consacrat „Muzicii secolului XX". În el sînt expuse probleme de estetică muzicală specifice muzicii contemporane, precum și probleme legate de creația compozitorilor sovietici și străini. Sînt trecute în revistă lucrări reprezentative apărute chiar în ultimii ani.

Un spectacol de televiziune cu opera *Rigoletto* de Verdi a fost realizat în coproducție de trei societăți: Televiziunea Republicii Democrate Germane, Radiotelevizіunea Italiană (R.A.I.) și Radiotelevizіunea Franceză (O.R.T.F.). În rolurile principale au fost distribuiți soliști de renume de la Opera Scala din Milano. Conducerea muzicală: Francesco Molinari-Pradelli.

În luna martie 1972 a avut loc Festivalul de la Salzburg — adevărată apoteoză a muzicii care a reunit reprezentanți de frunte ai școlii interpretative germane. Sub conducerea lui Herbert von Karajan, Orchestra Filarmonică din Berlin a prezentat *Matthäus-Passion* de J. S. Bach (cu Dietrich Fischer Dieskau, Peter Schreier, Christa Ludwig, Gundula Janowitz, Walter Berry) — concert copleșitor prin valoarea și forța sa emoțională.

Tot Herbert von Karajan a condus răsunătorul spectacol al operei *Tristan și Isolda* de Wagner, care a reunit un impresionant mănunchi de interpreți de mare clasă: Jan Vickers (Tristan), Helga Dernesch (Isolda), Christa Ludwig (Brangäne), Karl Ridderbusch (regele Marke), Walter Berry (Kurwenal). Regia a aparținut lui Gunther Schneider-Siemssen iar decorurile și costumele au fost semnate de George Wakhevitch.

ILEANA RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

OEUVRES DE GEORGES ENESCO PUBLIÉES EN ROUMANIE

1. MUSIQUE SYMPHONIQUE, VOCALE-SYMPHONIQUE ET CONCERTANTE

— *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre, op. 8* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : partition, réduction pour violoncelle et piano, matériaux pour orchestre).
— *Suite d'orchestre, op. 9* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : partition et matériaux d'orchestre).
— *1re Rhapsodie Roumaine en La majeur, op. 11, No. 1* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : Transcription de concert pour piano seul par le compositeur, partition d'orchestre et matériaux d'orchestre).
— *2e Rhapsodie Roumaine en Ré majeur, op. 11, No. 2* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1958 : partition, transcription pour piano et matériaux d'orchestre).
— *Symphonie en Mi bémol, op. 13* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1958 : partition de poche, partition d'orchestre et matériaux d'orchestre).
— *Symphonie No. 2, en La majeur, op. 17* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1968 : partition de poche, partition d'orchestre et matériaux d'orchestre).
— *2de Suite d'orchestre en Ut majeur,* op. 20 (Bucarest, Ed. Muzicală, 1965 : partition de poche, partition d'orchestre et matériaux d'orchestre).
— *Symphonie No. 3, en Ut majeur, op. 21* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1968 : partition d'orchestre et matériaux d'orchestre).
— *Suite No. 3 „Villageoise", en Ré majeur, op. 27* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1967 : partition de poche, partition d'orchestre et matériaux d'orchestre).
— *Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire Roumain, en La majeur, op. 32* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1967 : partition de poche, partition d'orchestre et matériaux d'orchestre).
— *„Vox Maris"—Poème symphonique, op. 31* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1967 : partition de poche, partition d'orchestre, partition pour choeur et matériaux d'orchestre).

2. MUSIQUE D'OPERA

— *Oedipe, tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux. Poème d'Edmond Fleg. Op. 23* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1965 : partition d'orchestre, réduction pour piano et chant par Henry Lauth, partition pour choeur, livret et matériaux d'orchestre).

3. MUSIQUE DE CHAMBRE

— *Sonate pour piano et violon, op. 2* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : partition et partie).

— *Suite dans le style ancien pour piano seul,* op. 3 (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : partition).

— *Variations pour 2 pianos, op. 5* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956).

— *2me Sonate pour piano et violon, op. 6* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956, : partition et partie).

— *Octuor en Ut majeur pour 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles, op. 7* (Bucarest, E.S.P.-L.A., 1957 : partition et parties).

— *Suite pour piano, op. 10* (Bucarest, E.S.P.-L.A., 1956 : partition).

— *Intermède pour instruments à cordes, op. 12* Bucarest, Ed. Muzicală, 1967 : partition et parties).

— *Impromptu concertant pour violon et piano* (Bucarest, Revista Muzica, supplément No. 7, 1958 : partition).

— *Prélude et Fugue pour piano* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1965 : partition).

— *Cadence pour „Le Concerto pour violon et orchestre en Ré majeur"* de Johannes Brahms (Bucarest, Ed. Muzicală, 1965)

— *Allegro de concert pour harpe chromatique seule* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956).

— *Cantabile et Presto pour flûte avec accompagnement de piano* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : partition et partie).

— *Doïna — pour chant, alto et violoncelle.* Vers populaires — Collection Vasile Alecsandri (Bucarest, Ed. Muzicală, 1965 : partition et parties).

— *Dixtuor pour 2 flûtes, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors, op. 14* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1966 : partition de poche, partition et parties).

— *Concertstück pour alto avec accompagnement de piano* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : partition et partie).

— *Légende pour trompette avec accompagnement de piano* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 : partition et partie).

— *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 16* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1968 : partition de poche, partition et parties).

— *Suite pour piano [No. 3, op. 18]* (Bucarest, Revista Muzica, supplément No. 8, 1958).

— *1er Quatuor en Mi bémol majeur, pour deux violons, un alto et un violoncelle, op. 22, No. 1* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1965 : partition de poche et parties).

— *Sonate pour piano en Fa dièse mineur, op. 24, No. 1* (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956).

— *3ème Sonate pour piano et violon, dans le caractère populaire Roumain, en La mineur, op. 25* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1956 : partition et partie).

— *3ème Sonate pour piano, en Ré majeur, op. 24, No. 3* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1965).

— *2e Sonate pour piano et violoncelle, en Ut majeur, op. 26, No. 2* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1964 : partition et partie).

— *„Impressions d'Enfance" — pour violon et piano, op. 28* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1964 : partition et partie).

— *Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 29* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1968 : partition et parties).

— *2d Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, en Ré mineur, op. 30* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1968 : partition, partition de poche et parties).

— *Cadences pour „Le Concerto en Ré majeur, No. 4, pour violon et orchestre" de W. A. Mozart* (Bucarest, Revista Muzica, No. 3, 1969, pag. 13 : W. G. Berger — „Două cadenţe inedite de George Enescu").

— *Cadences pour „Le Concerto en Sol majeur pour violon et orchestre" de Joseph Haydn* (Bucarest, Revista Muzica, No. 3, 1969, pag. 13 : W. G. Berger — „Două cadenţe inedite de George Enescu').

— *2d Quatuor en Sol majeur pour deux violons, un alto et un violoncelle, op. 22, No. 2* (Bucarest, Ed. Muzicală, 1967, d'après les parties autographes du Musée „Georges Enesco" : partition de poche et parties).

— *Symphonie de chambre, op. 33 — pour 12 instruments seules* (Bucarest, Ed. Muzicală 1965 : partition de poche, partition et parties pour 12 instruments).

4. MUSIQUE VOCALE (CHANT ET PIANO)

— *Trois mélodies pour voix graves et piano, op. 4 :* „Le Désert", „Le Galop" et „Soupir" (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956).

— *14 Lieder nach Gedichte von Carmen Sylva :* „Zaghaft", „Armes Mägdlein", „Junge Schmerzen" (Duo in Canon-Form), „Der Schmetterlingskuss", „Reue", „Schlaflos", „Frauenberuf', „Waldgesang" (für gemischten Chor), „Maurerlied", „Königshusarenlied', „Die Kirschen" (für Soprano, Baryton, Violoncello und Clavier), „Entsagen", „Morgengebet', „Regen" („Pluie" — traduction française par Georges Enesco) — (Bucarest, Ed. Muzicală. 1968).

— *Quatre Mélodies sur poèmes de Fernand Gregh, op. 19 :* „Pluie", „Le Silence musicien", „L'Ombre est bleue" (Bucarest, Ed. Muzicală, 1967).

— *Silence !...* pour chant et piano, sur un poème de Albert Samain (Bucarest, Revista Muzica, supplément No. 7, 1958).

— *Sept Chansons de Clément Marot, pour chant et piano, op. 15 :* „Estrene à Anne", „Languir me fais...", „Aux demoyselles paresseuses d'éscrire à leurs amys", „Estrene de la Rose", „Présent de couleur blanche", „Changeons propos, c'est trop chanté d'amours...", „Du confict en douleur" (Bucarest, E.S.P.L.A., 1956).

Les ouvrages parus à l'E.S.P.L.A. ont été imprimés aux termes du contract avec les Editions Enoch et Cie.

Les ouvrages parus aux Ed. Muzicală ont été imprimés aux termes du contract avec les Editions Salabert S. A.

Bibliographie réalisée par

TITUS MOISESCU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

Pentru timpul pe care-l trăim . . . 1

ZAHARIA POPESCU (muzica)
BOGDAN CĂUȘ și *ION RUȘ* (versurile)
Pămînt al țării mele 2

PUNCTE DE VEDERE

ANATOL VIERU
Despre accesibilitate 4

CREAȚII

MIHAI MOLDOVAN
Cantata „Soclu pentru timp" de Liviu Glodeanu 6

ANTON DOGARU
Suita corală de Anton Zeman . . . 7

DAN BUCIU
„Piscuri" de Irina Odăgescu-Țuțuianu . 8

CRISTIAN C. GHENEA
Momente din istoria cîntecului revoluționar în țara noastră 11

★

Marcel Mihalovici distins cu „Grand prix de la Ville de Paris" 14

ROMEO ALEXANDRESCU
La aniversarea unei mari muziciene . . 15

GINA SOLOMON
Obiectivism și subiectivism în interpretarea muzicală 17

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Ana Frost, Smaranda Oțeanu, Nicolae Călinoiu, Teodora Albescu, Petre Codreanu, Constantin Răsvan, Dan Buciu, Gr. Constantinescu . .23

DE PESTE HOTARE

GEORGE SBÂRCEA
Săptămînile festive vieneze 43

Ileana Rațiu
Note 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Oeuvres de Georges Enesco publiées en Roumanie 46

SOMMAIRE

Pour le temps que nous vivons . . . 1

ZAHARIA POPESCU (musique)
BOGDAN CĂUȘ et *ION RUS*
Terre de mon pays 2

POINTS DE VUE

ANATOL VIERU
Sur l'esprit d'accession 4

OEUVRES

MIHAI MOLDOVAN
La cantate „Socle pour le temps" de Liviu Glodeanu 6

ANTON DOGARU
Suite chorale de Anton Zeman . . . 7

DAN BACIU
„Sommets" de Irina Odăgescu-Tuțuianu 8

CRISTIAN C. GHENEA
Moments de l'histoire du chant révolutionnaire en Roumanie 11

★

Marcel Mihalovici a reçu le Grand Prix de la Ville de Paris" 14

ROMEO ALEXANDRESCU
Pour l'anniversaire d'une grande musicienne 15

GINA SOLOMON
Objectivisme et subjectivisme dans l'interprétation musicale 17

LA VIE MUSICALE

Signent : *J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Ana Frost, Smaranda Oțeanu, Nicolae Călinoiu, Teodora Albescu, Petre Codreanu, Constantin Răsvan, Dan Buciu, Gr. Constantinescu* 23

À L'ÉTRANGER

GEORGE SBÂRCEA
Les fêtes de la musique à Vienne . . 43

ILEANA RAȚIU
Notes 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Oeuvres de Georges Enesco publiées en Roumanie 46

Muzica — Nr. 8 — p. 1 — 48 București august 1972

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Formația de dansuri a Ansamblului folcloric „Balada“ al Casei de Cultură a Sectorului VI — din București

I. P. Informația c. 1670

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

septembrie 1972 9

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 9 (238) septembrie 1972

MUZICA ȘI ȘCOALA

Motiv nu numai de delectare imediată dar mai ales de trăire sufletească profundă și durabilă pentru toți iubitorii ei, muzica se învață, transmițîndu-se din generație în generație printr-un act nobil și laborios, în același timp pedagogic și artistic, de destăinuire a frumosului, de cultivare a sensibilității și de formare a unei viziuni estetice și etice proprii fiecărui meloman. Permanența muzicii în istoria civilizațiilor, îmbogățirea ei cu noi valori de creație, interpretare și educație, lărgirea neîncetată a cercului de ascultători ne indică un proces de învățare, o școală deschisă tuturor oamenilor. Acest proces, această școală implică un sistem care rezumă pentru fiecare generație experiența muzicală a omenirii, pornind de la fenomenele elementare, de la elanul saltului dintre sunete diferite, de la ritmurile fundamentale ale naturii și vieții — mirabilă sămînță a muzicii — pentru ca prin educație perseverentă și pricepută să se ajungă la înțelegerea capodoperelor artei sonore.

Există o școală care mijlocește menținerea în timp și îmbogățirea folclorului copiilor prin ei înșiși. Există o școală — școala vieții, a luptei pentru mai bine, a strădaniei pentru mai frumos — care asigură continuitatea muzicii populare și a cîntecului militant social-patriotic în viața spirituală a unui popor. Dar dacă aceste operații s-au realizat de secole în mod natural, prin virtuțile de conservare și de reînnoire specifice valorilor estetice ale folclorului, iar formele înalte ale culturii muzicale nu cuprindeau în trecut decît o pătură socială restrînsă, exigențele societății noastre socialiste au determinat o atitudine nouă, activă în domeniul educației muzicale, prin stimularea talentelor existente în masele largi ale poporului, prin promovarea creației înzestrate cu alese calități etice și estetice, prin chemarea tuturor oamenilor către frumusețile multiple ale muzicii. Astfel, școala de cultură generală, învățămîntul muzical de specialitate, școlile populare de artă, universitățile populare, concursurile și festivalurile republicane și locale, concursul „Cîntare patriei", activitatea caselor de cultură, a cercurilor de prieteni ai muzicii sînt la noi forme eficiente de educație muzicală, de cultivare a muzicalității poporului, în fond, de învățare a muzicii.

Același rol îl împlinesc pe planul inițierii în domeniul formelor complexe ale muzicii simfonice, de cameră, de teatru, filarmonicile, teatrele muzicale, radioteleviziunea, cartea și discul muzical, care-și află toate în politica culturală a partidului și a statului nostru temeiuri și resurse de înflorire fără precedent.

Opinia potrivit căreia arta sonoră ni se dăruiește spontan și pasiv, fără școală și fără eforturi organizate, la simplul contact cu valorile ei, este o eroare rezultînd din necunoașterea lucrurilor. Muzica se studiază ca orice alt domeniu al realizărilor omenești, se adîncește în tot timpul vieții și sub cele mai diverse forme, de la cele direct pedagogice la cele specifice, esențialmente artistice. Desigur, cea mai adecvată, pentru că cea mai sensibilă la elocvența muzicii, este vîrsta școlară. Nu numai pentru muzicianul profesionist dar și pentru prietenul dezinteresat al muzicii, deprinderea unei practici și formarea unei conștiințe muzicale în anii de închegare a personalității sînt hotărîtoare. Succesul acestui efort este condiționat de modul în care pedagogul știe să fie artist, iar artistul știe să fie pedagog. Disciplină în sensul didactic obișnuit, muzica este în școală o formă specifică de educație patriotică și umanistă, o latură distinsă și esențială a conștiinței contemporane. Aflată în continuă evoluție și adăugînd fondului de valori ale trecutului înfăptuirile epocii noastre, pe cît de complexe, pe atît de definitorii, muzica implică și va implica întotdeauna aportul responsabil al școlii în tălmăcirea mesajului ei, în perpetuarea acțiunii sale printre facultățile de gîndire și sensibilitate, de creație și delectare spirituală ale ființei umane.

În drumul ei prin școală, spre inimă și mintea tineretului, muzica mai întîlnește din păcate foarte multe obstacole. Există la noi diferențe sensibile între centre care dispun de o mișcare muzicală capabilă să influențeze pozitiv activitatea artistică din școală, și numeroase alte localități unde muzicienii nu au ajuns încă să ofere un sprijin. În mediul sătesc, îmbogățirea cadrelor didactice cu elemente noi, bine pregătite, este anevoioasă, acestea renunțînd încă înainte de a ajunge la destinație la nobila lor misiune, în favoarea unor îndeletniciri pe cît de comode pe atît de mediocre. Nu toate școlile știu să prețuiască muzica și pe profesorul de muzică, după cum nu toți pedagogii muzicali știu să facă prețuită arta pe care o profesează.

Moștenind tradițiile unor muzicieni-pedagogi de prestigiu, care au făcut să se confunde pozitiv, în noțiunea de „școală", activitatea de creație cu aceea de educație muzicală, ca D. G. Kiriac, sau G. Musicescu, compozitorii și muzicologii noștri de astăzi consacră talentul și munca lor domeniului didactic. Uniunea Compozitorilor acordă o vie atenție învățămîntului muzical și sprijină activitatea de educație prin tipăriturile scoase în acest scop de Editura Muzicală. Multe și frumoase culegeri de cîntece pentru copii și tineret, realizate în colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist, albume de piese muzicale cu caracter didactic au apărut în anii din urmă. Cu toate acestea, nu avem încă un fond bogat de piese corale, vocale și instrumentale adecvate cerințelor actuale ale vîrstelor fragede și în special înțelegerii muzicale și interesului educativ al copiilor de la sate. Nu am realizat încă manuale și metode perfecționate, atrăgătoare, pentru predarea muzicii. Nu am înfăptuit încă o concordanță utilă între programa analitică a disciplinelor muzicale și conținutul emisiunilor de radioteleviziune, discul și cartea muzicală. Ne gîndim și astăzi cu nostalgie la manualele de muzică înfăptuite în condițiile grele de odinioară de muzicieni-pedagogi ca G. Breazul, S. Drăgoi, I. D. Vicol, N. Lungu. De ce oare nu putem regăsi azi în paginile cărții de muzică farmecul melodiilor, al versului și al desenelor fascinant colorate, cuprins într-un act sincretic unic și captivant? Ne amintim de impresionantele concerte date odinioară de corurile liceelor sau școlilor normale, de căldura și competența cu care se preda muzica în multe din aceste școli.

Între ora de muzică și sala de concert și spectacol muzical, calea trebuie să fie netedă, vie, directă. Ori, elevii și studenții sînt o raritate printre auditori și spectatori, și aceasta chiar în acele centre care dispun de școli muzicale și de conservatoare de muzică. Cum se afirmă în aceste cazuri rolul educatorilor muzicali și ce exemplu oferă discipolii în muzică celorlalți melomani care s-ar cuveni recrutați din rîndul tineretului? Putem oare concepe o societate care avansează atît de impetuos pe treptele superioare ale civilizației socialiste fără un tineret sensibil și inițiat în tainele frumosului muzical? Putem identifica liniștiți interesul muzical al tineretului nostru școlar cu contingentele limitate la un anumit repertoriu de muzică distractivă, cultivat prea adesea fără discernămînt și exigență, lăudînd false vedete ale creației și interpretării genului? Putem rămîne neutri față de atenția exagerată acordată în bibliotecile publice cărții muzical-distractive, în dauna marii literaturi muzicale? Putem lăsa la nesfîrșit fără remediu tirajele minime ale partiturii și cărții despre muzică, solicitate ca atare de unii librari în numele publicului? Putem admite ca în sala Ateneului tinerii să aplaude între părțile unui concert? Putem citi indiferenți sutele de mii de scrisori trimise de ascultători Radioteleviziunii, cu referințe aproape exclusive la programele muzicale distractive și fără nici o dorință privind marea muzică?

Iată, schițate numai, perspectivele frumoase dar și neîmpliniri serioase, certitudini dar și întrebări pe care la începutul noului an de învățămînt ni le sugerează raportul dintre muzică și școală.

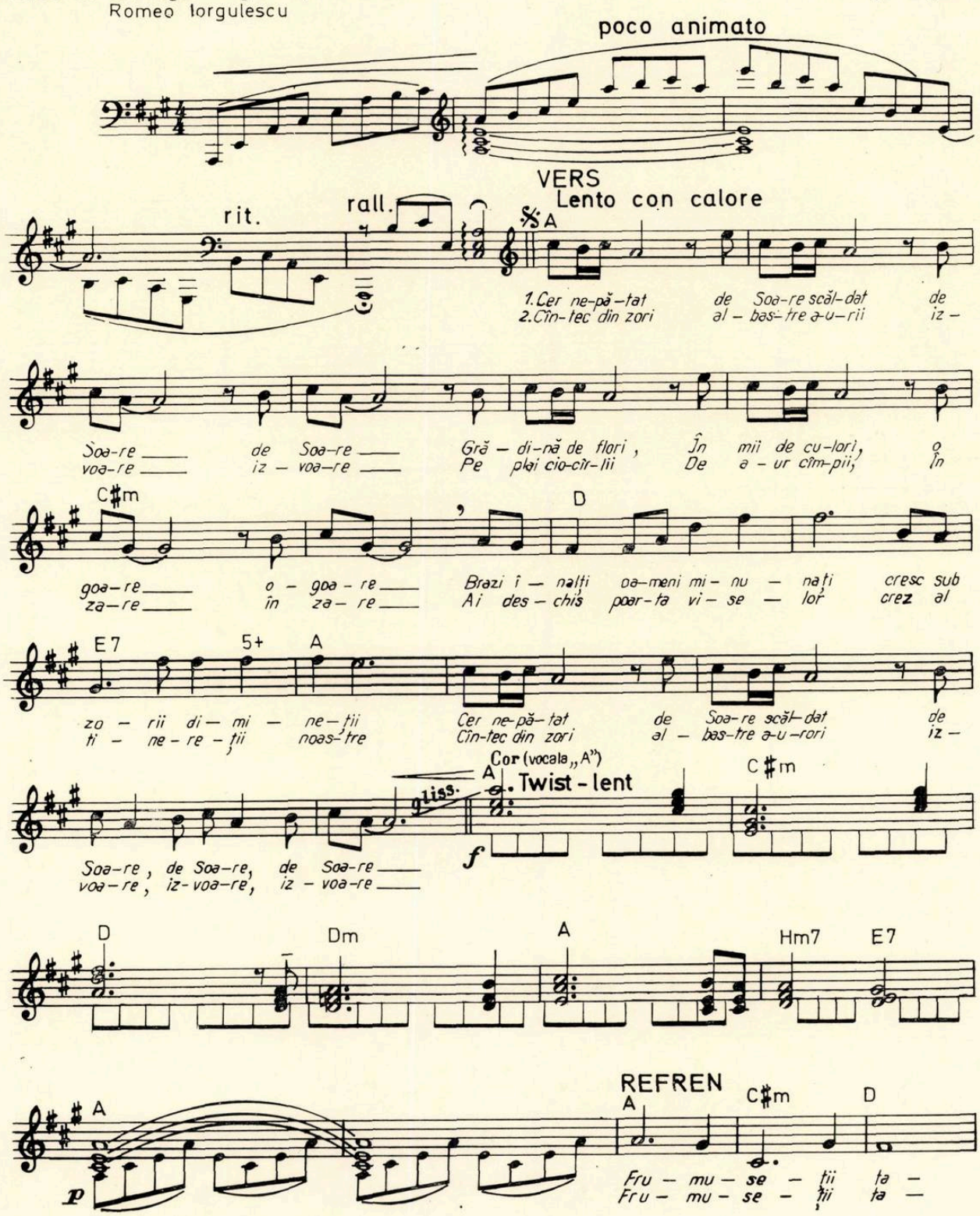
Dr. Vasile TOMESCU

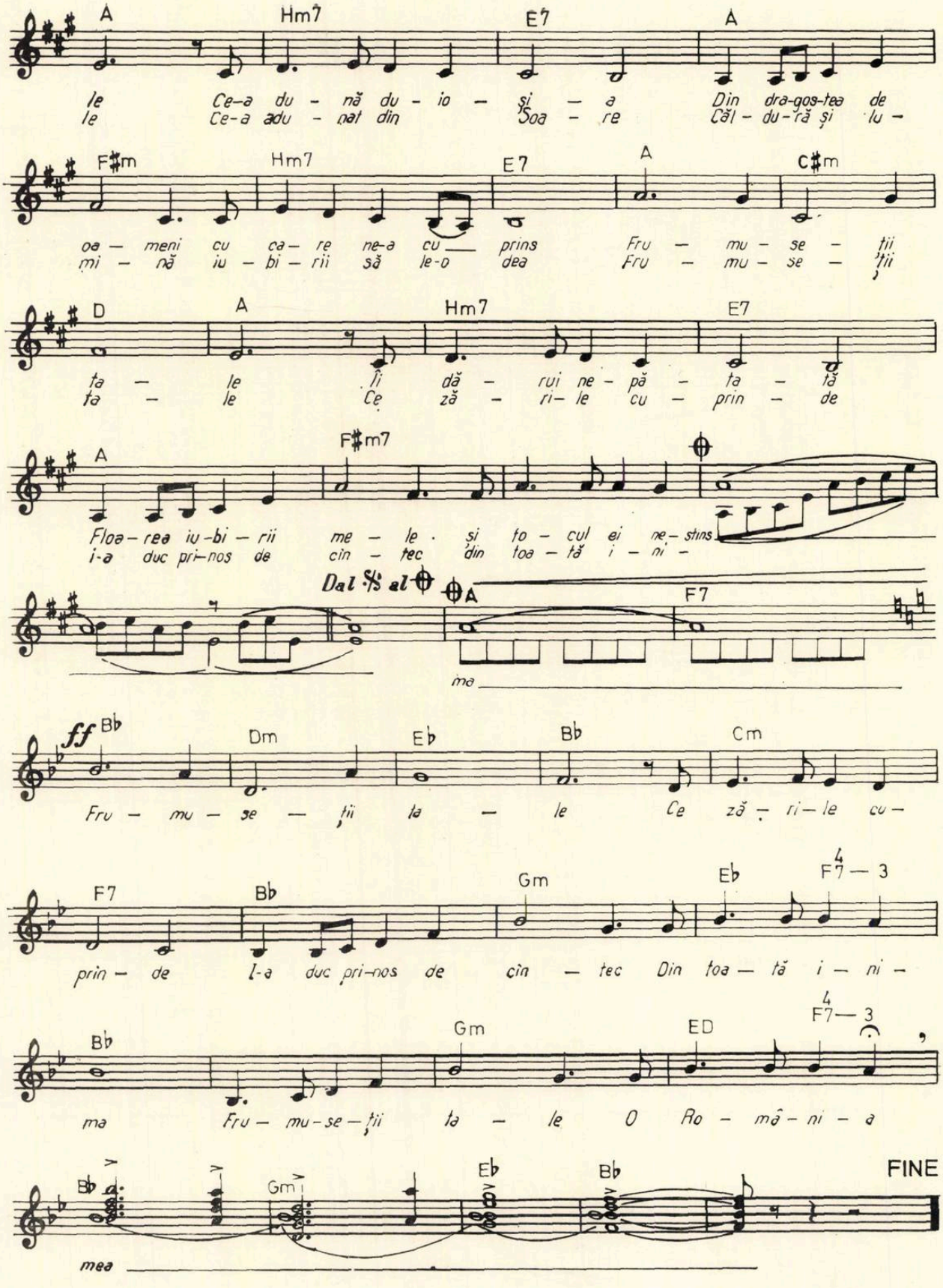
Premiul I, Mamaia 1972

FRUMUSEȚII TALE

Versurile de Angel Grigoriu *și*
Romeo Iorgulescu

Muzica de George Grigoriu




A Hm7 E7 A
le Ce-a du - nă du - io - și - a Din dra-gos-tea de
le Ce-a adu - nat din Soa - re Căl - du-ră și lu -
F♯m Hm7 E7 A C♯m
oa - meni cu ca - re ne-a cu prins Fru - mu - se - ții
mi - nă iu - bi - rii să le-o dea Fru - mu - se - ții
D A Hm7 E7
ta - le Îi dă - rui ne - pă - ta - tă
ta - le Ce zăr - ri - le cu - prin - de
A F♯m7
Floa - rea iu - bi - rii me - le . și to - cul ei ne - stins
i-a duc pri-nos de cîn - tec din toa - tă i - ni -
Dal 𝄋 al ⊕ A F7
ma
ff B♭ Dm E♭ B♭ Cm
Fru - mu - se - ții ta - le Ce zăr - ri - le cu -
F7 B♭ Gm E♭ F7 — 3
prin - de I-a duc pri-nos de cîn - tec Din toa - tă i - ni -
B♭ Gm ED F7 — 3
ma Fru - mu-se - ții ta - le O Ro - mâ - ni - a
B♭ Gm E♭ B♭ FINE
mea

Programul de sală

Iată o latură importantă a educației și informației muzicale, neglijată uneori nu numai de critica de specialitate, ci și de alți factori de răspundere ai vieții noastre muzicale.

De la început se pune întrebarea : cine răspunde de conținutul și forma de prezentare a unui program, secretarul muzical sau direcția respectivei instituții ?

Nu puțini sînt aceia ce cred că secretarul muzical răspunde de întocmirea și conținutul programului, iar direcțiunea se situează doar la nivelul răspunderii generale față de tot ce se întîmplă în respectiva instituție.

Îmi voi exprima mai tîrziu părerea în această privință, dorind să pun încă o întrebare : unde a învățat, unde învață un tînăr muzician, ce își începe activitatea ca secretar muzical, să realizeze un program de sală ?

Unii pot să zîmbească și să-mi răspundă categoric : „Secretarii muzicali sînt toți absolvenții de Conservator, așa că vezi Dumneata.... !"

Tocmai acest răspuns pe care l-am mai auzit, mă determină să scriu rîndurile de față.

Eu sînt din ce în ce mai convins că programa analitică a secției de pedagogie a conservatoarelor noastre nu este adecvată necesităților vieții muzicale. Noi vrem ca în patru ani de conservator, după studiul istoriei, teoriei, armoniei, polifoniei, formelor, orchestrației, folclorului, dirijatului, pianului, etc. tinerii absolvenți să poată ajunge imediat profesori de muzică, dirijori, secretari muzicali, cronicari, etc.

În timpul studiilor tinerii își însușesc discipline diverse dar nu se prevede *o specializare* în vreo disciplină din cele amintite mai sus. Și aceasta mi se pare lacuna principală. Numărul relativ încă mic de ore acordate practicii pedagogice nu rezolvă problema și nu contribuie la o specializare măcar în acest domeniu.

Desigur, acum nu discutăm problema învățămîntului muzical superior. Am relevat acest aspect pentru a demonstra că lipsa unui profil clar, care să favorizeze o profundă și multilaterală pregătire pe discipline concrete, constituie un impediment (care uneori aduce nenumărate greutăți, descurajări) pentru absolvenții secției de pedagogie promovați — în cazul nostru — ca secretari muzicali.

Dar, să revenim la subiect. Țin să precizez că, în vederea întocmirii prezentului material, am consultat nenumărate programe pe care instituțiile muzicale (filarmonici, orchestre simfonice, opere, operete) le pun la dispoziția publicului. De asemenea am răsfoit nenumărate colecții de cronici apărute în revista „Muzica" și în cotidiene.

Am rămas surprins constatînd cît de puțin spațiu se acordă dificilei activități de redactare a programelor de sală. Se bucură de mai multă atenție programele-caiet ale diferitelor cicluri de concerte în care se prezintă creația marilor muzicieni (Mozart, Beethoven, Mahler, etc), întocmite în mare parte de muzicieni de prestigiu, sau cîte un program realizat cu ocazia premierelor de operă sau operetă. Am găsit exprimate și unele obiecții față de inexactitățile conținute de program sau nemulțumiri privind prezentarea grafică.

Înainte de a pune punct acestei scurte introduceri, vreau să precizez că nu-mi propun a epuiza — în cele ce urmează — multiplele aspecte pe care analiza programelor de sală mi le-a dezvăluit și doresc să pun în discuție doar două probleme esențiale :

a) Ce se urmărește prin redactarea unui program de sală și,

b) Cum se realizează un asemenea program.

a) Cred că nu există muzician sau iubitor de muzică care să nu înțeleagă utilitatea programului de sală în diferitele manifestări artistice-muzicale. În mod special, în actuala perioadă, cînd se depun eforturi pentru lărgirea educației muzicale, importanța acestui mijloc propagandistic solicită o atenție deosebită.

Cel puțin doi factori — ce se influențează și se condiționează reciproc — suscită interesul spectatorului înaintea unui concert sau a unui spectacol de operă, operetă, teatru muzical.

1) El, spectatorul, se vrea pregătit spre a înțelege cît mai bine producția muzicală pe care o va urmări (acest lucru îl dorim cel mai mult și noi, compozitorii).

Din program el caută să desprindă acele idei ce facilitează (favorizează) înțelegerea conținutului emoțional al muzicii. Vrea amănunte despre elementele constitutive ce se contopesc și determină desfășurarea fluxului sonor, a dramaturgiei respectivei simfonii, suite, uverturi, etc. Dacă spectatorul cunoaște limbajul muzical, micile exemple extrase din partituri (vezi programele Filarmonicii „George Enescu") îi pot fi de folos în a sesiza profilul și evoluția ulterioară a acestor idei muzicale.

În cazul muzicii programatice vrea să fie informat asupra relației dintre imaginea literară și cea muzicală, îi sînt necesare acele amănunte ce îl pot ajuta să înțeleagă modul în care compozitorul și-a materializat sonor programul ales.

Se știe prea bine că nici cea mai subtilă descriere literară nu echivalează cu audiția pro-

priu-zisă, dar ea poate trezi curiozitatea de a reaudia respectiva operă, pînă la plenara ei înțelegere.

Un rol deosebit îl poate avea programul unui spectacol de operă, operetă, etc. întrucît aici se pot da mai multe puncte de reper privind libretul, amănunte ce pot favoriza înțelegerea textului muzical. (Caracteristica muzicală a unui personaj, ariile principale, momentele culminante, etc.). Trebuie să recunoaștem că uneori, din cauza lipsei unei bune dicțiuni a cîntăreților sau a sonorităților prea puternice ale orchestrei, înțelegerea acțiunii devine mai grea. Sînt și opere în care subiectele nu sînt chiar atît de clare. În astfel de cazuri buna explicare a fabulației capătă un rol hotărîtor în înțelegerea respectivei opere.

2) Spectatorul este interesat în a cunoaște amănunte esențiale legate de viața și creația compozitorului respectiv, eventuale caracteristici stilistice, periodizări. El ar dori să cunoască de asemenea „biografia" respectivei opere, destinul acesteia, cine o interpretează și eventual de ce.

Dacă cel ce alcătuiește programul știe să îmbine sugestiv și convingător aceste date obiective, cu cele anterioare (subiective), atunci spectatorul se va considera mulțumit de instrucțiunea primită și va aștepta cu emoție desfășurarea muzicală. (Sînt mulți iubitori de muzică care citesc programul nu numai la începutul concertului sau spectacolului, ci și la sfârșit, pentru a-și fixa mai bine punctul de vedere asupra respectivei opere).

b) Vreau să discut aspectul realizării programului de sală atît din punctul de vedere al spectatorului, cît și din cel al nostru, al muzicienilor, fără pretenția de a oferi soluții, ceea ce ar fi imposibil.

Cu toții sîntem de acord că iubitorii de muzică apelează mai mult la acele programe scrise pe înțelesul tuturor, fără multe prețiozități de limbaj și care își propun o explicare a fenomenului muzical.

În programele consultate — de care am pomenit la început — am observat variate tendințe în descifrarea operelor muzicale prin prisma analizelor muzicale, realizate la un înalt nivel artistic. Nenumărate sînt programele de sală ce ar putea fi date ca exemplu pentru talentul și dăruirea cu care autorii lor prezintă și explică lucrările ce vor fi audiate în respectivele concerte. (Faptul că mi-am propus să discut numai aspectele teoretice ale acestei probleme mă reține de a face evidențierile ce se cuvin).

În schimb, am găsit și programe unde analizele sînt schematice, scolastice. A afirma că o lucrare are la bază forma de sonată sau de lied, nu înseamnă absolut nimic, dacă nu se explică legătura între structura și conținutul muzical respectiv, ce a reușit — sau nu — să realizeze compozitorul prin respectiva formă, etc.

Uneori analizele lipsesc și sînt înlocuite prin descrieri literaturizante, subiective, departe de muzica propriuzisă.

Sînt un pasionat cercetător în domeniul formelor muzicale și nu o dată am încercat — și încerc mereu — să explic importanța acestei discipline teoretice în viața muzicală. De aceea vreau să subliniez încă o dată că o analiză fără *o finalitate* n-are nici o valoare estetică.

Cînd ne propunem să realizăm o analiză muzicală trebuie imediat să putem răspunde la întrebarea : Care este scopul ei, ce urmărim să demonstrăm ?

Există variate tipuri de analiză, de la intervalică, ritm, structură, etc., pînă la deducerea unor concluzii științifice. Toți sîntem convinși că în programele de sală analizele tehnice — chiar cele mai perfecte — nu-și au locul. Analiza de amănunt, sub toate aspectele, trebuie să fie doar munca de laborator care să favorizeze redactarea unor concluzii ușor de înțeles și foarte sugestive pentru cei ce citesc programul.

În ultimii ani, diferite filarmonici apelează tot mai mult la un cerc larg de muzicieni care aduc, prin personalitatea lor, o varietate în concepția și redactarea acestui important material.

În ceea ce privește terminologia specifică, trebuie să recunoaștem că ea ne creează — și ne va crea — multe greutăți.

Cum să procedăm ?

Să renunțăm la terminologia muzicală ?

Oare e posibil așa ceva ?

Ar fi o soluție și anume, deschiderea unei rubrici de $^1/_2$ de pagină — sau mai puțin — care să conțină explicațiile în legătură cu termenii folosiți. Ba mai mult, s-ar putea crea un mijloc de permanentă educație muzicală, dînd date succinte despre unele forme și genuri muzicale, amănunte din istoria muzicii ce corespund cu perioada redactării programului etc.

Nu-mi dau seama în ce măsură sugestia mea va fi bine primită de cei în drept, dacă se poate concretiza, de aceea rog a nu fi interpretată decît ca o... propunere.

Aș mai vrea să discut o practică folosită de unele filarmonici, care numai pe jumătate mi se pare justă. E vorba de schimbul de programe, în special pentru lucrările românești. Unii secretari muzicali, neavînd materialele informative necesare, solicită textele respective de la alte filarmonici, acolo unde lucrarea a fost deja interpretată. Nu văd nimic rău în aceasta, dacă conținutul respectiv ar fi prelucrat și a-

daptat conform respectivei necesități. Or, am citit programe ce se retipăreau exact ca la data primei prezentări, neglijîndu-se datele biografice și cele privind evoluția creatoare a respectivului compozitor în decursul anilor.

Îmi amintesc de un recent program în care se dădeau amănunte despre o lucrare a lui Pascal Bentoiu scrisă mai de mult, iar în prezentare nu se spunea nimic despre admirabila operă *Hamlet*, de contribuția deosebită pe care acest muzician-gînditor a adus-o prin lucrarea *Imagine și sens în muzică*.

Tovarăși secretari muzicali, de ce nu apelați direct la compozitori cînd n-aveți datele necesare fișei biografice, sau atunci cînd din lipsă de partitură nu puteți prezenta una sau alta dintre lucrările lor ? Să știți că pe plan universal se folosește această practică. Dvs. nu veți trece tot ce vor scrie compozitorii în prezentările lor (s-ar putea ca unele să fie exagerate, altele prea modeste) dar ați avea un material de bază pe care l-ați putea prelucra.

Și aș mai vrea să recomand o frumoasă inițiativă, observată în stagiunea trecută în programele Orchestrei Simfonice a Radiotelevizi-unii Române și ale Filarmonicii „George Enescu" : cuvîntul compozitorului. Înainte de a se prezenta lucrarea (analiza respectivă) autorul își spune punctul de vedere în legătură cu compoziția ce urmează a fi interpretată. În acest mod se facilitează apropierea publicului de ceea ce a gîndit și simțit compozitorul.

Dacă pînă acum am vorbit despre unele aspecte ale conținutului programelor de sală, aș dori să amintesc — fără a da exemple concrete — o practică ce mi se pare lipsită de justificare estetică, poate doar... financiară !

E vorba de lipsa totală a programului sau reducerea sa la o pagină bătută la mașină, cuprinzînd doar ceea ce se cîntă și cine cîntă.

Nu cred în „eficiența" unui asemenea mijloc educativ. Nu înțeleg de ce trebuie realizate două tipuri de afișe ! În fond, pentru mai multă economie, se pot expune în sala de concert panouri cu afișele „principale" și rezultatele ar fi aceleași.

În final, țin foarte mult să-mi exprim părerea în legătură cu întrebarea pusă la începutul articolului : Cine răspunde de întocmirea programului de sală, secretarul muzical sau direcțiunea ?

Părerea mea este că secretarul muzical are răspunderea organizatorică — coordonatoare — pentru programele ce trebuie întocmite săptămînal prin alegerea celor mai adecvați muzicieni, care pot și doresc să redacteze materialul necesar, ca și pregătirea fișelor biografice, a partiturilor, obținerea acordului asupra celor afirmate de la autorul respectiv, stabilirea datelor calendaristice și a formei grafice de prezentare, legătura cu tipografia, etc.

În măsura în care el este și redactorul programului, răspunderea este și mai mare, în consecință sprijinul direcției trebuie să fie substanțial, aducîndu-i-se la cunoștință părerea celui — sau a celor — ce au citit în prealabil materialul.

Eu cred că forma de prezentare — amploarea programului, cum să se facă prezentările diferiților autori, aspectul grafic, etc. — de care se ocupă mai mult direcțiile instituțiilor muzicale, este doar o latură a problemei pe care o discutăm.

Dacă toți sîntem de acord că programul de sală îndeplinește o funcție educativă și informațională, atunci direcția sau consiliul artistic al instituției trebuie să analizeze periodic conținutul acestuia, sugerînd elementele necesare îmbunătățirii artistice, cerute de vremurile noastre.

Un program de sală bine întocmit, constituie un *punct de plecare* foarte important în sprijinul iubitorilor de muzică, în atragerea lor spre sala de concerte sau spectacole muzicale.

În fond, aceasta este dorința noastră a tuturor.

DUMITRU BUGHICI

Șase madrigale „Din viața țăranilor de ieri și de azi" de Hilda Jerea *

de DORU POPOVICI

Ca și mulți alți creatori români inspirați din contemporaneitate, Hilda Jerea și-a îndreptat activitatea componistică mai ales spre genul vocal, bazat pe tradiția clasică, cu o melodicitate clară și optimistă. Artista a reușit în același timp să tălmăcească în calitate de dotată pianistă, cu multă sensibilitate, un număr apreciabil de piese de muzică de cameră românească, contribuind în acest fel la popularizarea ei în rîndurile marilor mase de auditori. Triptic-ul „*Sub jug*" face parte dintr-un ciclu mai amplu — acesta fiind doar partea întîia — avînd ca tematică poetică situația socială din trecut și de azi a femeii. El cuprinde secțiunile : „Vatră de lut", „Cîntec pentru cătană" și „Glasul revoltei", toate concepute pe versuri populare. În prima piesă, versurilor — „La ce, maică, m-ai făcut, / Maică, pe vatra de lut, Să trăiesc tot cu urît" ?... — le corespunde o muzică tristă. Se evidențiază un melos cantabil integrat pe de o parte în moduri populare cromatice, — provenite din locricul mult agreat de Anton Pann și Kiriac — pe de altă parte în extaticul ritm de „parlando rubato". Nu lipsite de interes sînt și anumite recitative, de un profund dramatism, preluate din bocetul popular. În partea centrală melodia are o respirație mai amplă, iar ritmul se încadrează în acel „parlando giusto", de o esență mai clasicizantă, păstrîndu-se însă modurile cromatice populare, cu trepte schimbătoare. În secțiunea următoare asistăm la o repriză foarte mult variată — iată un caracter contemporan al tehnicii componistice, apropiat în oarecare măsură de principiul variației continue. Tot aici apar și culminațiile, judicios gradate și eficiente. Un lied tripartit definește piesa „Cîntec pentru cătană". În primul fragment Hilda Jerea utilizează un melos modal cu evidente amprente frigice, în tehnica canonului și obține o atmosferă apăsătoare. În continuare — „allegretto" — autoarea a simțit nevoia să adauge solo de sopran și solo de alto, suprapuse peste masa corului de femei, tratat expresiv în colorate nuanțe de „staccatto". După o amplificare a sonorităților, prin introducerea unor sugestive acorduri polimodale, revine într-o tonalitate foarte îndepărtată prima idee. În ultima creație — „Glasul revoltei" — o expresivă varietate ritmică, ce accentuează dinamismul, produce un puternic contrast. Coloritul timbral este nou și prin separarea corului în două grupe, tratate oarecum stereofonic. Melosul este mai melismatic, de mare efect sonor, conceptul armonic alternează cu cel polifonic în mod convingător și la toate acestea se adaugă și sugestive efecte de „glissando", legate organic de cuvintele : — „Tot mai tare, răzbunare !"

Un alt triptic coral se compune din madrigalele : „*Dormi, puiuțule, te-alină*", „*Dorul meu pe unde pleacă*" *și* „*De la holdă secerată*".

Prima piesă atrage atenția prin melosul melismatic, prin tratarea polifonică aerată, la care se adaugă expresive aspecte de eterofonie. Secțiunea centrală este ceva mai rarefiată ca scriitură și cu o mare varietate de formule ritmice, obținute prin dese schimbări de măsură. Secțiunea finală relevă o concepție mai armonică, pregătind admirabile „puncte de orgă", — de un caracter evocator.

Cea de a doua piesă începe cu o monodie lirică, în acel extatic ritm de „parlando-rubato". Urmează o structură bazată pe scurte recitative solistice și „pedale vocale", foarte sugestive, ca apoi vocile să se diferențieze, prin viu colorate melisme. Discursul muzical crește în intensitate, apelînd la imitații, liber concepute, totul liniștindu-se în „codă", unde se impune un expresiv „glissando" vocal.

Abia ultima piesă aduce un contrast puternic, prin tempo-ul mai viu. Totodată, se remarcă și plăcute efecte onomatopeice, în cadrul unei scrieturi omofone. După o creștere dramatică, ce atinge paroxismul în secțiunea finală, unde autoarea pune în relief un nou *glissando*, — de mare efect — ! limbajul se identifică cu o scriitură aerată, cu „pedale odihnitoare", continuate cu un „strigăt" — element atît de caracteristic cîntecului popular românesc.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra madrigalelor Hildei Jerea, putem constata o tratare modală, de obicei cromatică, cu influențe orientale — uneori tinzîndu-se spre „totalul cromatic" — iar la toate acestea se adaugă o bogată fantezie ritmică, din care nu lipsesc aspectele de „poliritmie" și „polimetrie". Am apreciat în mod deosebit scriitura polifonică aerată — adesea contopită, pînă la identificare, cu sensuri eterofonice — fapt ce contribuie sensibil la inteligibilitatea textelor populare, pline de farmec și prospețime. (Poate că semnatarul acestor rînduri nu poate fi aprobat, atunci cînd susține teza, în virtutea căreia, o polifonie supradimensionată, oricît de măiastră ar fi în structura ei interioară, „voalează" textul literar, încît la un moment dat, frumusețea eufoniei poeziilor dispare... Acest aspect negativ poate fi întîlnit și în muzica neerlandeză tîrzie).

*) Lucrare distinsă cu Premiul Uniunii compozitorilor pe anii 1970—1971

În concluzie, Hilda Jerea continuă creator linia madrigalului românesc cultivat de D. Cuclin, S. Toduță, Z. Vancea, L. Rusu, St. Niculescu, C. Tăranu, T. Olah, M. Istrate, V. Hermann, îmbinînd convingător tradiția și inovația, într-un stil original, în care arhitectura sonoră relevă un admirabil simț al proporțiilor. Perfecția măsurii, bogăția armoniei și mai ales policromia polifoniei, domină madrigalele compozitoarei. După cum unii neorenascentiști din literatura de azi „petrarchizează" splendid, fără a fi „vetuști", tot așa și Hilda Jerea „palestrinizează" sau „madrigalizează" într-un context contemporan, transcriind expresiv o caldă senzualitate care o copleșește. Nu lipsesc însă profundele semnificații sociale și în acest sens Hilda Jerea a știut ce versuri să aleagă...

Iată suficiente considerente pentru care madrigalele acestea, minunate, merită din plin premiul Uniunii Compozitorilor ! Un singur regret: încă nu au fost înregistrate la radio ; pe cînd le vom putea asculta, interpreții valorificînd din plin bogatul conținut de idei și sentimente? Sub acest raport, prezentarea pieselor într-un concert al corului Filarmonicii „George Enescu", sub conducerea competentă a lui Vasile Pântea, poate fi socotită un foarte luminos punct de plecare !

„Simfonia de cameră" de Dan Constantinescu

Dan Constantinescu face parte din generația de compozitori români contemporani reprezentativi atît pentru domeniul simfonic cît și pentru cel al muzicii concertante și de cameră. *Partita pentru orchestră, Concertul pentru pian și Variațiunile pentru vioară, violă, violoncel și pian* — pentru a nu cita decît un exemplu din fiecare gen, sînt lucrări intrate în repertoriul permanent al orchestrelor și soliștilor noștri. Spiritul rafinat, caracteristic opusurilor sale și-a găsit concretizarea unei autentice originalități, investită cu un potențial de convingere remarcabil, în *Simfonia de cameră,* scrisă în 1968. Lucrările camerale premergătoare acestei realizări, *Trio-ul pentru pian, vioară și clarinet* (1964), *Sonatele pentru diverse instrumente și pian,* scrise în 1962, 64,65, dar mai ales *Variațiunile pentru vioară, violă, violoncel și pian* (1966) au pregătit un teren fertil al cercetării componistice care a dus la apariția acestei opere de sinteză.

Formația orchestrală utilizată numără ca „voci" : flaut, clarinet bas, trompetă, trei percuționiști (care își împart atribuțiile pe un spațiu ritmic și coloristic ce înglobează un vibrafon, tobă mică, bongos-uri, xilofon, marimbafon, trei tom-tom-uri, celestă, clopote, triunghiu, bici, trei blocuri chinezești, tobă, piatto sospeso și gong), apoi pian și campanelli, vioară, violă și violoncel. Participarea vocilor este egală, efectul rezultant netraversînd teme reliefate timbral ci planuri compacte, glisate pe coordonate formale. Structuri unitare de atac — întinse ca lungime — apelează la efecte obișnuite sau mai puțin obișnuite: *con surdino, sul ponticello, arco al ord., pizz bartokian, sul tasto, col legno, flautando, slaptongue, frulatto, și staccatto.* O lege de creație valabilă pentru întreaga lucrare mi se pare contrastul *între* structuri, nu în cadrul structurilor. Împărțită în cinci secțiuni, simfonia se prezintă ca o succesiune neîntreruptă a tot atîtea momente muzicale din care cele impare sînt muzici de grup iar cele pare, solistic-cadențiale. Formația de pianist a compozitorului își spune cuvîntul în acordarea girului-liant acestui instrument, pentru momentele pare. Mai mult, momentul al patrulea este și centrul de greutate al simfoniei, pianul afirmîndu-se aici cu precădere și supunîndu-se concepției pointiliste specifice acestei lucrări. Indicațiile *con intensita, con fuoco,* nuanța *ff pesante* beneficiază de un argument sonor care nu depășește volumul de patru sunete simultane. Impresia de libertate de desfășurare este augmentată cu o notație măsurată ritmic, nu metric. Pe tot parcursul lucrării de altfel, se face simțită intenția de mariaj prin substituție a celor două notații măsurate metric și respectiv ritmic. Tot din acest punct de vedere, un alt procedeu este complementaritatea ritmului, simultaneitatea fiind întîlnită foarte rar, acest concept fiind lărgit asupra coordonatelor formale. Astfel putem observa, după părerea mea, un teren de gîndire comun cu planul de concepție care a stat la baza ultimelor lucrări ale lui Aurel Stroe în care matricele componistice, repetabile sau nonrepetabile în microtimp, sînt direcționate formal unisens.

Intonațional și dinamic lucrarea este rezultatul unui plan serial integral conceput inițial, unitățile de măsură ale sistemului fiind șaisprezecimea și semitonul. Aria dinamică descrie o suprafață în care se înglobează *pp* posibil și *ff,* cu mențiunea că indicațiile de dinamică reținută se referă în special la percuție și suflători și respectiv cele maxime la corzi. Acest lucru constituie o dovadă a intenției globale lirice — pe această linie existînd similitudini cu modelul enescian de gen, de data aceasta însă simfonia începînd și sfîrșind într-o atmosferă de suspensie lirică, susținut coloristic de flaut, vibrafon și campanelli — inițial, plus un gong în final.

În acest context de scriitură, compozitorul vehiculează o invenție melodică și ritmică permanent vie, neapelînd la ticuri comode ca recurențe, inversări, etc.

Cu ocazia tipăririi lucrării de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, putem aprecia calitatea deosebită a redactării (semnată de Samson Sternberg) și condițiile grafice excepționale.

ANTON DOGARU

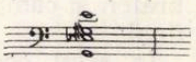
„Continuo" de Corneliu Dan Georgescu

Dintre lucrările compozitorului Corneliu Dan Georgescu, al cărui nume a devenit o prezență permanentă în viața noastră de concert, amintim 2 cicluri destinate orchestrei. Primul ciclu compus între anii 1963—69 cuprinde muzică scrisă pe teme folclorice sau dezvoltînd principii de provenienţă folclorică în *Motive maramureşene, Dialog ritmic, Jocuri festive, Colaje, Joc aleatoric.* Al doilea ciclu, scris între anii 1967—70 este alcătuit din *Alb-Negru, Continuo, Zig-Zag, Rubato.*

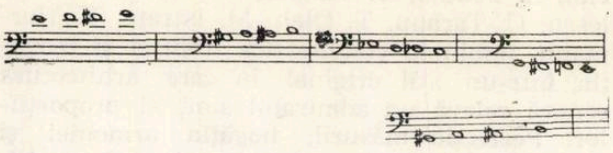
Continuo este o lucrare pentru orchestră mare alcătuită din 6 trompete, 6 tromboni, timpani, piatti, trianglu, tam-tam, uccelli, gran cassa, maracas, campane, campanelli, marimbofon, vibrafon, corzi şi orgă. În această muzică noţiunea de „continuo" poate fi înţeleasă în mai multe feluri : opoziţie între elemente de continuo şi evenimente sporadice, continuarea acelorași șiruri de sunete în circuit, rubarea simultană a mai multor fişii orizontale pe care evenimentele se produc conform unui principiu de construcţie propriu fiecăreia, bunăoară de la rarefiat spre aglomerat sau invers. Rezultă senzaţia unor moduri diverse ale scurgerii timpului, mai repede, mai lent, efectul global fiind o percepţie complexă a timpului întreg. *Continuo* solicită în ascultător o gamă completă a unor efecte contrastante dar a căror înregistrare simultană corespunde însăşi dinamicii complexe a activităţii psihice.

Lucrarea este alcătuită din 3 secţiuni desfăşurate fără oprire. În prima distingem 2 acţiuni ; una continuă şi o alta de „înfloriturí" care durează cît ţine nota ce a generat atacul sau mai mult decît aceasta. Acţiunea continuă, de sunet ţinut, aparţine orgii. Un acord de 4 sunete evoluează la orgă prin schimbarea cîte unei note la fiecare măsură. Acordul trece prin transformări lente, rezultat fiind al mişcării celor 4 voci simultane. Fiecare voce se mişcă pe o scară cromatică compusă din 4 sunete ; se epuizează totalul cromatic, 4 dintre sunete fiind distribuite o dată ascendent şi o dată descendent la 2 voci ale acordului.

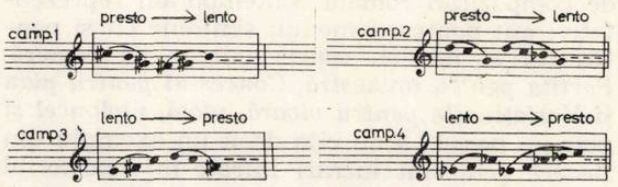
Acordul iniţial



Pe acest fundal continuu menţinut în *ppp,* fapt care face ca evoluţia să fie imperceptibilă, se desfăşoară înfloriturile percuţiei cu durate determinate de organizarea proprie intervenţiei timpanului. Acesta foloseşte ca material sonor un conglomerat de 4 sunete dispuse cromatic (la fel ca şi orga)

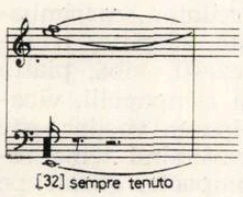


şi are ca principiu mersul de la rarefiat spre aglomerat, atacurile sale plecînd de la durata de 23 optimi pînă la o optime, scăzînd de fiecare dată cîte o optime din durata sunetului. Concomitent cu atacurile timpanului intervin alte înfloriturí ale percuţiei :4 campane pe celule pentatonice execută formula într-un aleatorism ritmic condus în repetarea lor de la rapid spre lent şi invers,



piatti şi tam-tam cu durate lungi şi scurte, combinate aleatoric în cadrul unui timp determinat sau cu glissando-uri ascendente şi descendente rapide, vibrafonul cu intervenţii ca ale campanelor.

În a doua secţiune, la orgă se disting 3 planuri : un sunet lung ţinut în registrul grav, un acord de 2 sunete care pleacă de la durata de 16 pătrimi pe care o scade în progresie aritmetică cu raţia 1, avînd intercalate pauze de la o pătrime pînă la 16 pătrimi, raţia progresiei crescătoare fiind 1, clustere de cîte o şaisprezecime atacate în momentul fiecărei apariţii a acordului de 2 sunete.



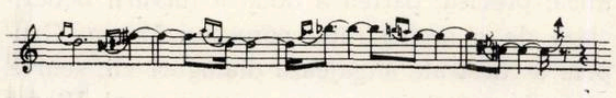
Un alt element este constituit din *tutti* la alămuri, acorduri în fortissimo, cuprinzînd 12 sunete, cu intervenţii din ce în ce mai rare şi cu durate micşorate, împreună cu acorduri ţinute la corzi. Percuţia este grupată în felul următor : uccelli asociate cu figuri aleatorice ale trompetelor în *ppp* şi *presto* pe durate variabile, cele 2 triangluri care au ritm liber cu alternanţe rapide de durate lungi şi scurte împreună cu glissandouri repezi la glock şi campane, maracas cu atacuri pe înălţimi nedeterminate la corzi. În a 2-a subsecţiune alămurile intervin din ce în ce mai rar, iar percuţia aproape că dispare, rămînînd doar un dialog pe mici fascicule sonore desfăcute ale

marimbafonului cu vibrafonul. Tenuto-ul orgii se face tot mai prezent, ajungînd gradat la o culminaţie ce conferă acestui moment un mare dramatism.

A treia secţiune readuce acordul iniţial al orgii, în registru mai grav însă, pe care îl face să evolueze pe aceleaşi scări cromatice, cu atacuri la distanţa de doime, apoi atacuri distanţate prin doime cu punct şi în sfîrşit prin notă întreagă. Mişcarea este uniformă, dreaptă, acordurile schimbîndu-se pe nesimţite. Două trompete aduc o melodie ce se detaşează net din masa sonoră. Sînt folosite în registrul acut, cu ritmică şi intonaţii penetrante. Ambele cîntă aceeaşi linie melodică într-un canon riguros ce spre sfîrşit reuneşte aceste 2 voci într-un fel de cadenţă. Sînt interesante de relevat duratele notelor constitutive ; unitatea de timp fiind şaisprezecimea obţinem următorul tabel de şiruri de durate, cifrele din dreapta barei reprezentînd pauzele ce despart aceste şiruri :

12 11 10 9 8 7	12
6 5 4 5 6	16
7 8 9 10	16
9 8 7	18
6 5	20
4	22
5 6	24
7 8 7	26
6 5 4 5	28
6 7 8 7 6	30
5 4 5 6 6 8	32
7 6 5 4 5	34
6 7 8 7	36
6 7 2	38
5 6	40
7	42
8 7	

Se remarcă felul perfect controlat în care tăcerea se impune tot mai mult între 2 riposte. Fiecare notă lungă a trompetei este însoţită de apogiaturi pe celule pentatonice.



Canonul se stinge şi nu se mai aude decît sfîrşitul mişcării lineare a orgii.

Elementelor de continuo construite de orgă şi trompete li se opun atacurile în stretto ale percuţiei.

Menţionăm cîteva procedee de scriitură netradiţională, folosite de compozitor, intrate însă în uzul curent al muzicii contemporane :

— durata formulelor ritmico-melodice din patrulater este sinonimă cu spaţiul ocupat de acesta.

— improvizaţii cu indicaţia sumară a registrelor de execuţie.

— improvizaţii cu indicaţia sumară a registrelor de execuţie la corzi.

— durate lungi (—) şi scurte (.) combinate în succesiuni aleatoare.

— celule pentatonice repetate de la rapid spre lent sau invers.

— glissando-uri pe instrumente de percuţie.

— glissando-uri pe instrumente de percuţie.

— improvizaţie cu sens descendent de la cel mai acut sunet al instrumentului pînă la o notă dată.

La aceste procedee se rezumă procentul de aleatorism existent în lucrare. În rest, *Continuo* se distinge prin rigurozitatea construcţiei, rigurozitate proprie personalităţii compozitorului.

Integrarea acestor momente aleatoare este realizată într-un mod extrem de gîndit, efectul general fiind asemănător însă cu fenomenul pop-art. Ai senzaţia desfăşurării implacabile a fundalului continuu, acesta constituind baza pe care se suprapun evenimente trecătoare ce deţin diverse grade de importanţă. Contrastul rezultat este dinamic, muzica este de tip evolutiv, cu voia sau fără voia compozitorului factura acestei lucrări pare supusă noţiunii clasice de dialectică.

Coexistenţa mai multor feluri de a privi fenomenul sonor, echilibrul şi unitatea existente totuşi în lucrare, atestă o asimilare profundă şi filtrată prin propria personalitate de către compozitor a stilurilor contemporane în compoziţie.

Mai trebuie observat că deşi orchestra este amplă, timbrele instrumentelor folosite neepuizîndu-i posibilităţile (lipsesc lemnele şi timbrele „seci" ale percuţiei), muzica respiră permanent varietatea şi rafinamentul coloristic pe care le-am reţinut întotdeauna din lucrările lui Corneliu Dan Georgescu.

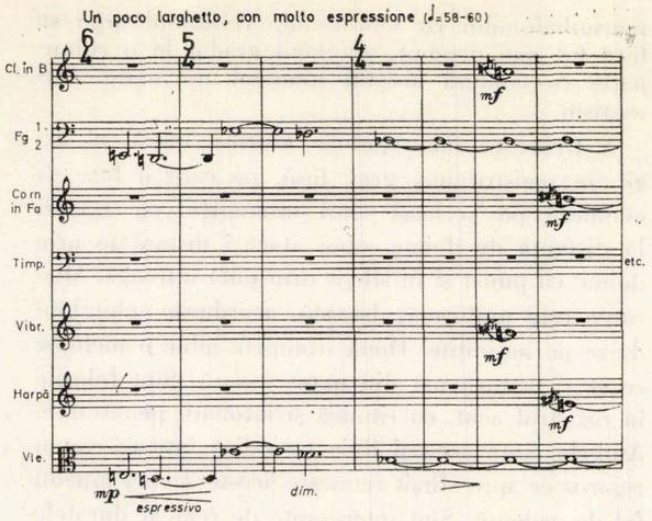
Accentul şi mai marcat decît în lucrări anterioare pe gravitate şi sobrietate, o anume grandoare prezentă, poate prin acel crescendo al orgii, spiritul în care sînt concepute evenimentele „trecătoare" fac din *Continuo* o lucrare emoţionantă, relevîndu-ni-l pe Corneliu Dan Georgescu drept unul dintre acei compozitori înzestraţi cu o mare vitalitate, exprimată printr-o logică stăpînită şi severă a gîndirii.

CORNELIA TĂUTU

Concertul pentru vioară şi orchestră de Grigore Nica

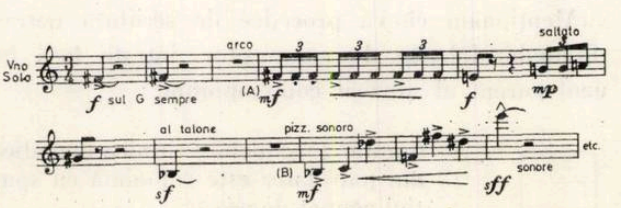
Grigore Nica s-a impus în viaţa muzicală încă din timpul anilor de studiu, încheiaţi la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti în 1968, la clasa de compoziţie a lui Aurel Stroe. A studiat armonia cu Florin Eftimescu, contrapunctul cu Zeno Vancea, teoria şi solfegiul cu Victor Giuleanu şi formele muzicale cu Tudor Ciortea. Lucrări cum sînt cele *Patru cîntece de dor* pe versuri de Ion Pillat pentru voce şi pian (1865), *Sonata pentru pian* (1966—1967), *Cvartetul de coarde* (1967) sau *Simfonia* pentru orchestră mare (1967—1968), au fost executate cu succes, fie în cenaclurile interne, fie în concerte publice. La această listă (incompletă, evident) mai adăugăm *Piccola cantata, Monodie* pe versuri de Mariana Dumitrescu, pentru mezzo soprană şi orchestră (1970), *Trei schiţe pentru orchestră* (1970—1971) şi *Secvenţe pentru „Bravul soldat Svejk"*, pentru formaţie de cameră şi soprană (versuri de Vasile Petre Fati — 1971). Titlurile de mai sus denotă multilateralitatea preocupărilor tînărului creator care se îndreaptă către o maturitate artistică ce se anunţă plină de reuşite.

Concertul pentru vioară şi orchestră, scris în 1970—1971 îmbină elemente de tradiţie şi inovaţie într-o izbutită şi originală sinteză. Alcătuit din patru părţi: *Introducere, Scherzo, Interludiu* şi *Final,* Concertul va face apel, în afara instrumentului solist, la un aparat orchestral mediu în care vom remarca o bogată percuţie (15 instrumente încredinţate la patru percuţionişti). Cele patru articulaţii mari vor reprezenta tot atîtea „insule muzicale" diferite, legate între ele prin „punţi" tematice, comune sau înrudite. Economia mijloacelor sonore utilizate se concretizează într-o sinteză ce se realizează permanent pe parcursul evoluţiei concertului, fiecare material muzical nou apărut fiind de fapt generat, mai mult sau mai puţin direct, de nucleul iniţial. Prezentat de viole, dublate cu fagoţi, la care se adaugă intervenţiile timpanului, clarinetului, vibrafonului, cornului şi harpei acest nucleu generator are la bază o serie de 8 sunete, ce se închide cu repetarea *mi*-ului de către corn şi harpă).



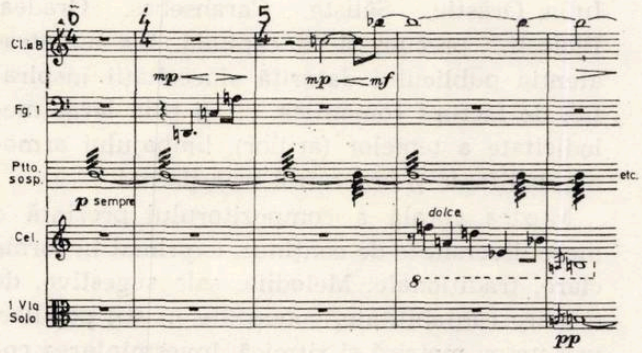
Curînd ideea este preluată (şi modificată în acelaşi timp) de instrumentul solist care stinge sonorităţile acestei prime articulaţii; semnalele neliniştite ale alămurilor, pornite în cascade de trioleţi, vestesc începutul unei secţiuni mediane în care ritmuri colţuroase produc o frămîntare internă tensionată. Salturi şi registre, melodică melismatică, anunţă la solist începerea acestei articulaţii centrale. O creştere scurtă şi brutală conduce către un neaşteptat *ff*. Sonorităţile, cu sinusuri neprevăzute de nuanţe, vor scădea treptat pregătind revenirea (uşor modificată) a primei secţiuni. Pedale prelungi la coardele grave, harpă, celestă, vibrafon şi clopot se pierd treptat în neant.

Scherzo-ul debutează violent, cu lovituri surde în *pizzicate,* sprijinite de percuţie. Trioleţii din secţiunea mediană a părţii întîia reapar tematic la vioara solistă, în allegro vivace (pătrimea = 144—152) de data aceasta. Dinamică, precisă, partea a doua a lucrării beneficiază de o orchestraţie corespunzătoare. Grupele orchestrale angajează dialoguri vii, scurte, pline de vervă, care susţin arcul general. Vioara brodează pe cele două motive principale ale temei (*A* şi *B)* insistînd mai ales pe primul, mult mai motoric B-ul va genera *trio*-ul, plasat



la instrumentul solist lăsat descoperit, în *pizzicato*. Aerisită, secțiunea aceasta centrală contrastează printr-o aparentă stagnare. Undeva, dedesubt, plutește amenințarea *scherzo*-ului care va reveni pe neașteptate, fiind introdus de aceleași semnale scurte. Desfășurarea lui va fi, în linii generale, cea a secțiunii inițiale (cu deosebiri minime), după care urmează o codă, în *larghetto*, cu elemente din articulația mediană a părții întîia. Reapare și pedala figurată a cornului și a harpei (din prima secțiune a părții întîia) și aceleași pedale lungi (ca și în prima parte) conduc către final.

Interludiul (partea a treia) este meditativ, narativ, după cum arată și indicația inițială (*andante narativo* pătrimea = 46) tema, prezentată în frînturi de către fagot, clarinet, celestă și o violă solo, își găsește originea tot în nucleul inițial.



„Pete muzicale" disparate vor favoriza intrarea calmă a instrumentului solist, ce poartă o cantilenă tristă, nostalgică. Curbe ascendente orchestrale, rarefiate însă, aduc mici creșteri, ce nu depășesc însă un anumit prag. Pedale prelungi, marchează începutul unei noi articulații. Pe acest fundal înghețat, vioara solo, cu o melodică mai nervoasă, încearcă parcă să străpungă implacabilul plafon. Este o luptă calmă care sfîrșește, ca și precedentele confruntări, în stingeri treptate către sonorități imperceptibile, către nonsonorități.

O creștere bruscă pe un sunet lung al corzilor grave, lovituri ale corzilor înalte, sprijinite de percuție și lemne, o temă alertă a solistului anunță parcă o nouă confruntare dinamică. De data aceasta vioara solo va fi unicul „combatant". Țelul final — biruirea dificultăților muzicale și tehnice ale unei cadențe în care sînt sintetizate întregile probleme avute pînă atunci. Spectaculoasă, dar prin nimic gratuită, cadența este un adevărat rezumat al concertului, fiind densă muzical și relativ dificilă tehnic.

După terminarea cadenței totul pare că se reia *da capo*, orchestra reîncepînd secțiunea principală a primei părți. „Biruită" parcă însă de densitatea muzicală a cadenței, vioara solo, după o încercare zadarnică de ridicare deasupra orchestrei, este obligată la un dialog „de la egal la egal" cu corzile din ansamblu. Concluzia senină și calmă, readuce sonoritatea caracteristică a notelor lungi, situate parcă în afara timpului și, pentru a patra și ultima oară (de data aceasta definitiv !) totul pîlpîie și se stinge ușor, treptat.

Conceput într-un limbaj muzical destul de liber, Concertul lui Grigore Nica se distinge prin noblețea inspirației melodice. Neîncorsetat de principii severe, autorul acestor frumoase pagini, calcă rigorile unui serialism sau modalism strict, dînd frîu liber fanteziei, acolo unde găsește necesar. Elementele derivate din nucleul general, deduse prin inversări, recurențe sau augmentări intervalice, vor fi legate doar în principiu de acesta, procedeele aplicate pentru deducerea lor nefiind nici un moment rigide. Acest lucru, departe de a crea o stare, poate periculoasă, de libertinaj, creează fluiditatea necesară desfășurării firești a discursului muzical. Dacă adăugăm și aspectul metric, succesiunea neregulată de măsuri, ritmurile diverse (ordonate însă de formule generatoare), vom avea imaginea unei muzici în care rigoarea se îmbină armonios cu fantezia, în cadrul unei arhitectonici solide. O lucrare a cărei valoare dorim să o apreciem cît mai curînd pe podiumul de concert.

DAN BUCIU

„Coruri" de Nicolae Oancea

Așa cum pe bună dreptate remarca compozitorul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor, în prefața la „Caietul de coruri", tipărit în anul 1966 de Editura Muzicală : *„melodiile inspirate, simple, directe — creații originale, strîns înrudite cu muzica populară — mlădierile elegante ale vocilor în armonie, formele clare, dovedesc îndemînarea unui maestru încercat în arta corală. La fel cu Vidu, Cucu, Chirescu, Nicolae Oancea a reușit să-și definească un stil propriu, un profil care îl distinge în ansamblul creației corale românești..."*

Cine nu este emoționat și astăzi, după trecerea atîtor ani, de cîntecele : *Are mama fată mare* — în ritm de învîrtită — piesa pentru copii *Pitpalacul* — vioaie, antrenantă — sau de intonațiile avîntate, înălțătoare ale cîntecului *Sus inima, români !* scrise de Nicolae Oancea ! Veritabile nestemate, devenite atît de populare, prin valoarea lor artistică, au încîntat generații de iubitori ai muzicii corale.

Începuturile componistice ale lui Nicolae Oancea sînt legate strîns de profesiunea căreia muzicianul i s-a dăruit cu pasiune dintotdeauna, aceea de dascăl de muzică. Continuator al lui George Dima — personalitate proeminentă a muzicii noastre din veacul trecut — la catedra de muzică a Liceului „Gheorghe Lazăr" din Sibiu și dirijor al multor formații corale, Nicolae Oancea și-a pus în practică crezul său artistic în ceea ce privește formarea muzicală a tineretului școlar. „Personal — menționează compozitorul în prefața celor 5 *cîntece pentru copii*" — am nutrit de multă vreme intenția de a scoate din învățămînt străinismele muzicale, ce pervertesc sufletele curate și fragede ale copiilor și a le înlocui cu cîntece care, prin forma și fondul lor, să fie expresia specificului românesc".

Din necesități pedagogice, ca material didactic de studiu, au apărut cîntecele pentru copii intitulate *Floricele* (tipărite în trei ediții) și *Carte de cîntece pentru clasele I—IV*. Alte cîntece aveau să fie rînduite în volume : *Cîntece populare românești, Cîntece patriotice*, corurile mixte : *La horă în sat* (în două volume), *Cîntece pentru tineret* (la trei voci egale), *Colecție de cîntece pentru învățătorime*, etc.

Creația muzicală a lui Nicolae Oancea cuprinde, pe lîngă piese pentru copii și tineret, cîntece corale de factură mai amplă : *Suita de cîntece populare ardelenești* (pe versuri populare), *Suita pentru cor mixt „La țară"* (versuri de Neagoe Butu), *Suita pentru cor bărbătesc „Bucuria Muncii"* (versuri de Cernoianu și Constantin Salcia), precum și piese ca : *Floarea muncii, Cîntăm viața nouă a satului*, etc.

Talentul său de creator avea să se împlinească deopotrivă și în lucrări aparținînd genului muzicii de teatru, din care menționăm : *Fetița orfană* (feerie în două acte), operetele-feerie *Chemarea fericirii* (în trei acte), *Floarea de cicoare* (în două acte și un prolog), opereta *Jertfa* (în trei acte) și opera-feerie *A fost o dată* (în trei acte). Aceste lucrări au fost reprezentate cu deosebit succes la Sibiu, Blaj, Alba Iulia, Orăștie, Săliște, Caransebeș, Oradea, Ploiești, precum și în capitală. Ele au atras atenția publicului datorită sincerității inspirației de factură romantică, cît și prin larga melodicitate a temelor (ariilor), limbajului armonic, polifonic și orchestral transparent.

Muzica corală a compozitorului prezintă o mare diversitate de conținut, exprimat în forme clare, tradiționale. Melodiile sale sugestive, de o mare cantabilitate, concepute în stil popular, varietatea metrică și ritmică, învesmîntarea colorată armonică și polifonică, măiestria conducerii vocilor, pun în evidență nu numai un diapazon larg cuprinzător al gîndurilor și sentimentelor umane, filtrate prin sensibilitatea artistului, ci și o tehnică componistică remarcabilă. Cîntecele : *Bade, bădișor, Ionelul meu cel drag*, cîntecul satiric *Tare-s ostenit* sau *Lăcusta* (cu ingenioasele ei efecte onomatopeice) se caracterizează prin vioiciune și vervă, în timp ce *Toamna pe sub nuci, Dragi îi sînt inimii mele, Seara*, pun în evidență o autentică inspirație poetică, iar piesele pentru solo susținut de cor mixt *La fereastră spre livadă* (versuri de St. O. Iosif), *Foaie verde de trifoi* ș.a. Concepute în stil doinit, îmbogățit de frumoase ornamentări melodice, însoțite de acompaniamentul discret al corului, fac dovada unor nobile trăiri sufletești.

Recentul caiet de *Coruri*, tipărit de Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, înmănunchiază mai multe lucrări scrise în ultimii ani de compozitorul octogenar. Creațiile de față, ca și cele anterioare, publicate

în numeroase ediții, stau mărturie unui inspirat compozitor liric, cu fine nuanțe nostalgice ceea ce explică apropierea sa de sfera afectivă a versurilor poeților săi preferați, printre alții Șt. O. Iosif, George Coșbuc sau I. U. Soricu. În ceea ce privește mijloacele de realizare, lucrările sale fac dovada unui maestru încercat al scriiturii corale, în cel mai autentic sens al cuvîntului. De bună seamă, bogata sa experiență de dirijor al multor formații artistice profesioniste și de amatori avea să-și pună amprenta asupra întregii sale creații. Cu un limbaj simplu, dar sugestiv, asemeni marilor făuritori de artă, autorul realizează trăiri sufletești intense, de o adîncă vibrație lăuntrică. *„Scrieți muzică pentru urechi nu pentru ochi* — sfătuia compozitorul pe tinerii săi confrați, amatori de extravaganțe sonore — *ea trebuie să încînte sufletul, pentru a fi executată cu plăcere"*.

Nota dominantă a corurilor de față constă în primul rînd în varietatea conținutului tematic exprimat printr-o melodică adecvată de esență populară. Armonia colorată, cu modulații expresive, și polifonia, (prezentă în imitațiile vocilor), ritmica pregnantă, în spiritul muzicii populare ardelenești, creează un cadru admirabil de comunicare directă, nemijlocită a gîndurilor și sentimentelor compozitorului.

Doina (versuri de Șt. O. Iosif), înfățișează conținutul acestui gen atît de caracteristic poporului nostru, care s-a infiripat din sentimentul de dragoste al flăcăului față de iubita lui, din cîntecul frunzișului din pădure, din șopotul izvorului, din bucuria vînătorului, din voioșia flăcăilor, cînd se întorc de la lucru, din căldura sufletească a fetelor la șezători. De aceea, această lucrare este cîntată astăzi de țara întreagă.

Versurile aceluiași poet au stat la baza și altor cîntece ca : *Ruga*, cu viersul evocator al sopranului solo continuat de celelalte voci (un reușit pastel nocturn), *Cîntec vechi* și *Se tînguiesc tălăngi* (ambele cu subiecte luate din viața haiducilor). Tălmăcind frumoasele versuri ale acestui cîntec din urmă, muzica caută să redea, prin larga cantilenă a sopranului și altistului, reluată apoi de tenor, prin armonii colorate și modulații sugestive — atmosfera evocatoare a acelor vremi tulburi, din epoci apuse.

În contrast, piesele *Bărăganul* (versuri de Mihu Dragomir), cu melodica sa sprințară și *Sus în munte la Bicaz* (versuri de Constantin Salcia), zugrăvesc mesajul vredniciei poporului nostru, care zi cu zi cucerește noi obiective pentru construirea unei vieți mai bune și prospere.

Melodiile inspirate și pregnanța ritmului popular sînt evidente în cîntecele : *Cînd s-o împărțit urîtul* și *Trecui dealul sus la munte* (cu frecvente alternanțe metrice și imitații polifonice discrete ale vocilor). Calități artistice deosebite manifestă de asemenea *Cîntec de leagăn* (versuri de Afrodita Zarzaropol) și *Aș zbura, să pot să zbor* (concepută de autor în forma consacrată „doină-joc", întîlnită îndeosebi în creația lui Ion Vidu).

Intonațiile cîntecului patriotic și ale celui de masă, prin înălțătorul mesaj al vremurilor noi sînt folosite admirabil în cîntecele : *Meleag al horei* (versuri de D. Vasilescu-Liman) și *Te vom păstra, Republică măreață* (versuri de Constantin Salcia).

Prin varietatea conținutului tematic, exprimat de muzica compozitorului, mult influențată de melosul popular, Caietul de *Coruri* de Nicolae Oancea, tipărit în condiții grafice corespunzătoare de Editura muzicală, îmbogățește literatura genului cu lucrări valoroase, accesibile formațiilor corale profesioniste și de amatori.

SILVIAN GEORGESCU

În domeniul formei muzicale

de ANATOL VIERU

Ceea ce s-a dovedit a fi o formă muzicală, mi-a apărut mai întîi ca idee a unei singure lucrări, ca intuiție a unei lucrări : *Sita lui Eratostene* apărea ca o comedie-colaj ; *Clepsidra* — ca un studiu de trecere a timpului, cu o anumită coloratură tragicomică. Curînd însă mi-am dat seama că acestea sînt în același timp forme muzicale, adică structurile mari ale mai multor compoziții muzicale.

Ele au fost precedate de o anumită experiență anterioară, așa încît, după ce uimirea descoperirii a trecut, mi-am dat seama de necesitatea lor organică, precum și de unele implicații sau continuări posibile.

★

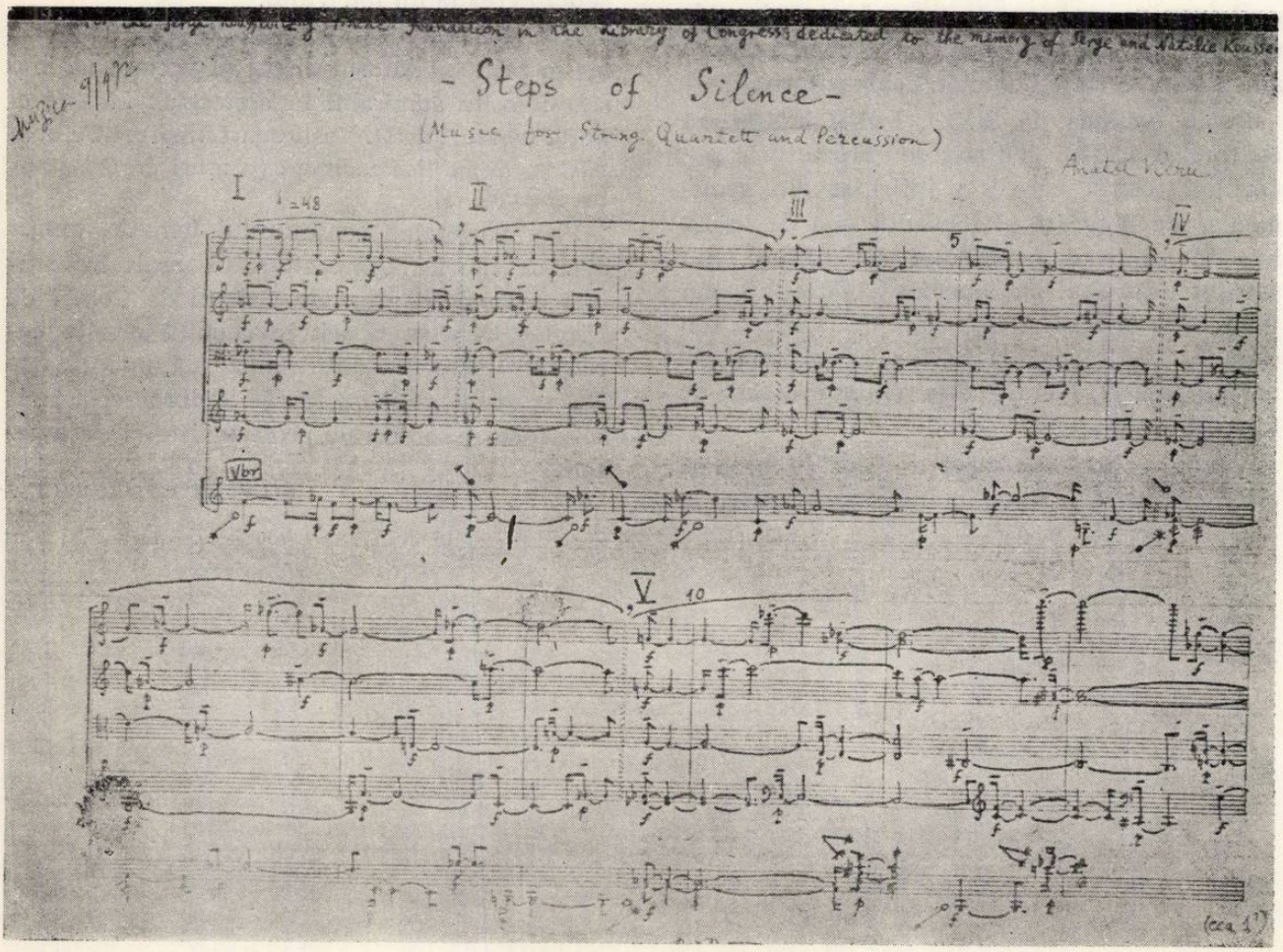
O experiență anterioară fusese forma piesei *Trepte ale Tăcerii* (1966). Este vorba de o formă semideschisă (semidreaptă infinită la dreapta). Cele 19 segmente ale piesei (I—XIX) cresc foarte repede în durată. *P* fiind șirul numerelor prime, $(p^1,p^2,p^3,\ldots p_u)$ un segment S_u al piesei mele este dat de pn, pn+1, pn+2, pn+3, pn+4)

Astfel : unitatea de timp fiind 1/16,

$$I = 1+2+3+5+7$$
$$II = 2+3+5+7+11$$
$$\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots$$
$$XIX = 73+79+83+89+91$$

Aceste segmente de durate corespundeau în piesa mea pe 5 voci unor 5-matrici în care elementele erau date mereu în alte permutări. În interiorul piesei se introducea regula auxiliară a descompunerii duratelor în sume de numere prime consecutive ; astfel de ex. 17 = 2+3+5+7, dar 19 este un număr „sec" ; treptat se instaurează echilibrată repartiția duratelor scurte, medii și lungi, pentru că, cu cît înaintăm, vom da mereu de numere cînd seci cînd bogate în asemenea descompuneri. (Ex. 1)

Ex. 1. („Treptele tăcerii)



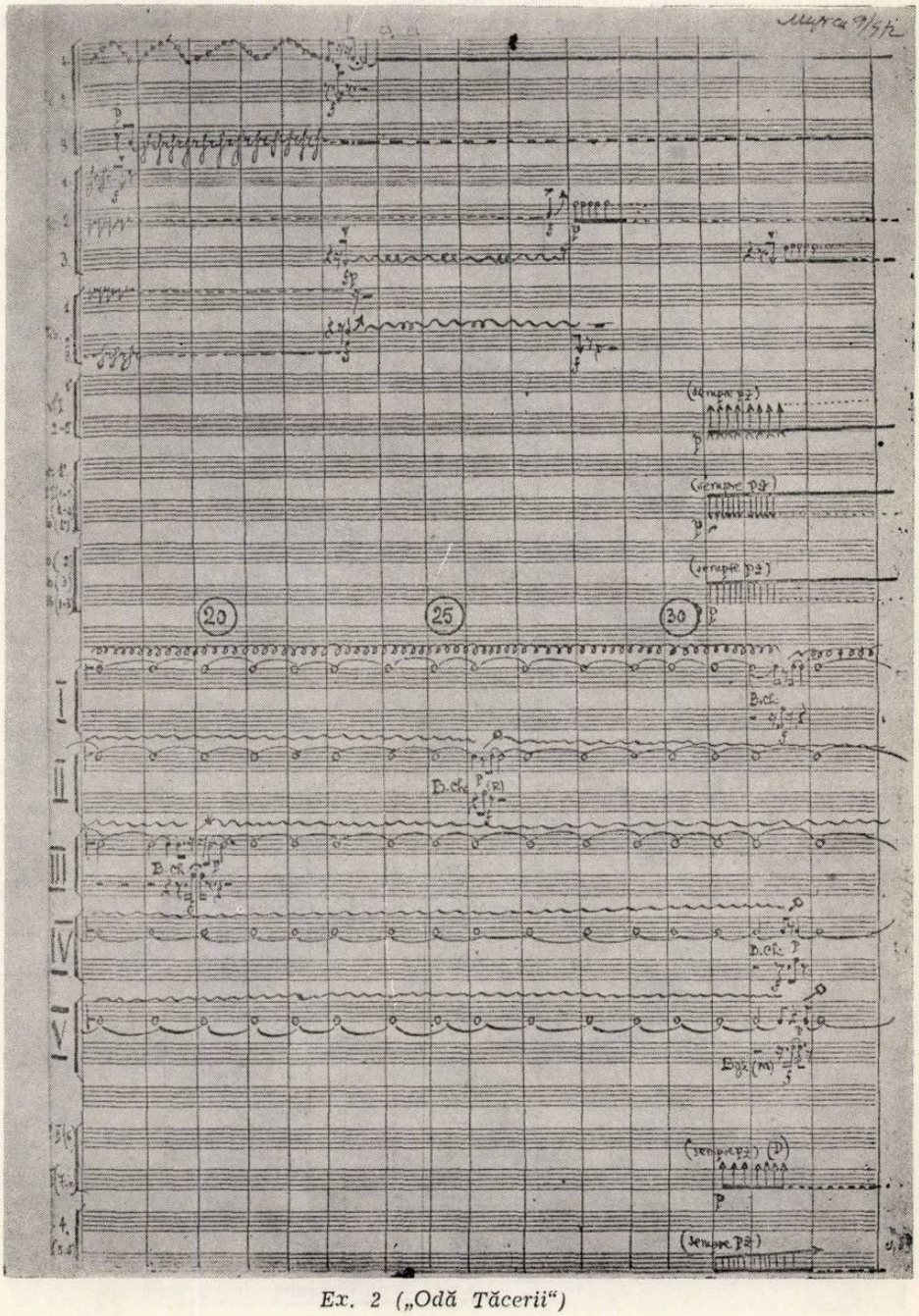
Ascultînd *Trepte ale Tăcerii*, se poate constata pe planul percepției psihologice muzicale următorul fapt : segmentele mai mici (I—XI) se constituie într-un *A*, segmentele medii (XII—XVI) dau un *B*, iar cele lungi (XVII—XIX) formează un *C* (=*A'*). Cu alte cuvinte simțul componistic al ascultătorului, (ca și cel al autorului), tinde să unească, să lipească valorile mici, și pe de altă parte să subîmpartă, să analizeze duratele mai mari. Sîntem astfel în prezența unei mari forme tripartite, fapt care pune în evidență temeiurile naturale, soliditatea acestei forme.

S-ar spune că forma tripartită este o formă originară, de mai mare generalitate decît alte forme — și ele destul de generale — cum ar fi *rondoul*, *sonata*, și cu atît mai mult, decît o formă cu totul specială cum este aceea a piesei *Trepte ale Tăcerii* (un șir recursiv).

★

Aproape în același timp consumam o altă experiență în *Odă Tăcerii*. Părțile a II-a și a III-a reprezentau compunerea a două elemente (timbre-durată) : „brumuri" îndelungi în pianissimo și „flashuri" instantanee în forte ; aceste sunete se expulzau din timp, unele prin monotonia lor insidioasă, altele prin violența lor de foarte scurtă durată.

Concatenînd aceste timbre-durată opuse, obțineam după epuizarea aranjamentelor pe 5 voci a acestor 2 elemente (uneori și a unui al treilea element — pauza), niște întinse inventiuni polifonice ocupînd anumite „cutii de



Ex. 2 („Odă Tăcerii")

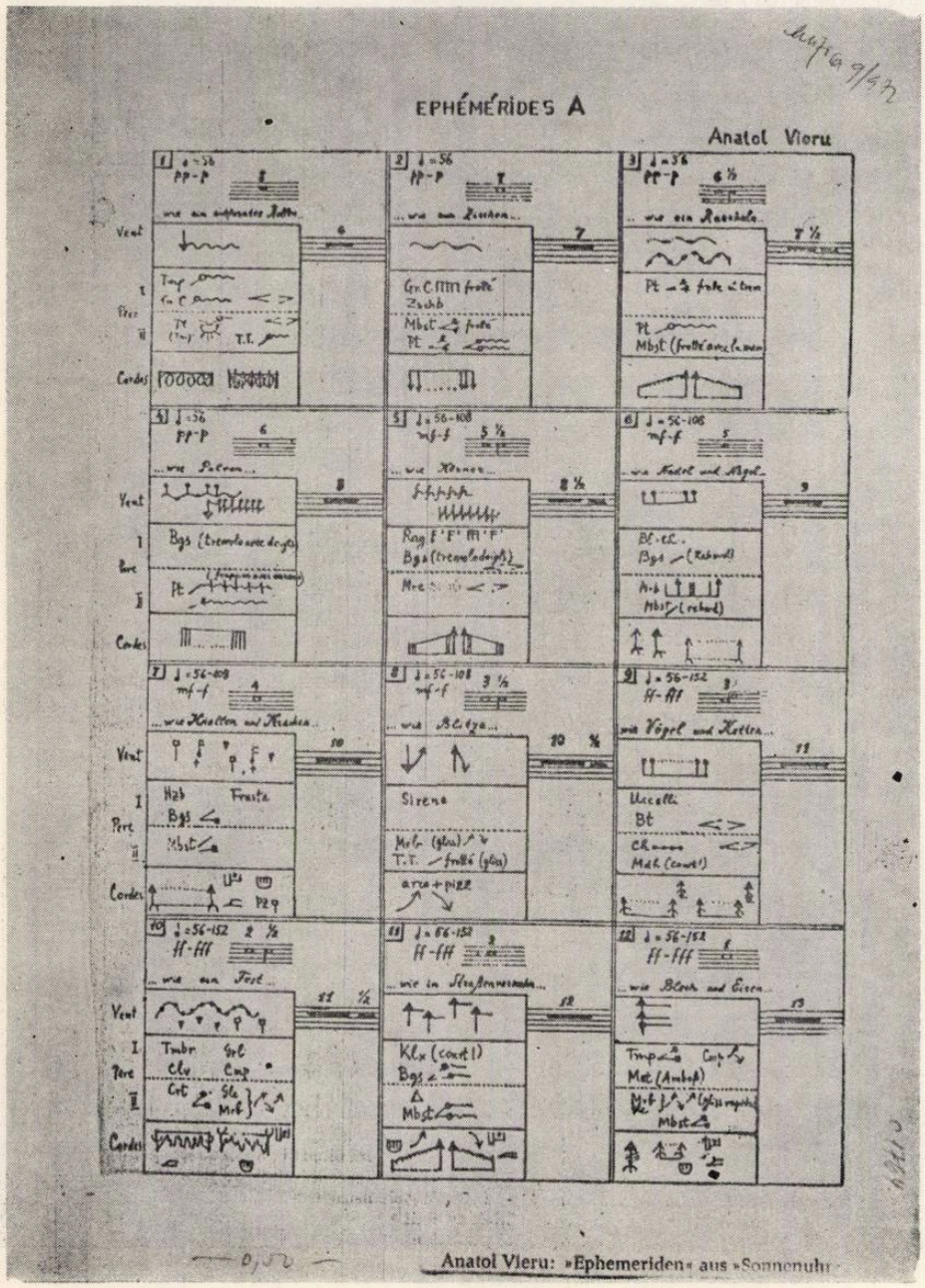
timp". Partea a II-a și a III-a nu erau altceva decît niște suprapuneri de asemenea cutii mai mari sau mai mici ; unele „cutii" erau incluse în altele, (ex. 2).

În aceste secțiuni înălțimea sunetelor nu avea importanță, muzica rezultînd din durate-timbre și — pe planul doi — nuanțe ; parametrul principal era desigur durata sunetelor și mijlocul ei principal de încorporare și articulare era timbrul. Atunci mi-a mijit pentru întîia dată cu mai multă evidență, cu o necesitate tot mai stringentă ideea unei clasări a sunetelor și timbrelor după o scară de duritate, de pregnanță a lor. Această idee avea să rodească în *Clepsidră*.

★

Trebuie să recunosc că concepția *Clepsidrei* (1968) a fost profund influențată de *Întrebarea fără Răspuns* a lui Ch. Ives. Este adevărat că Eu cunoscusem și iubeam foarte mult geniala piesă a lui Ives, dar tot așa, nu e mai puțin adevărat că mi-am dat seama de această puternică influență abia cîțiva ani după ce am compus *Clepsidra*. *The unanswered Question* este o piesă „cu program" : în *Clepsidră* avem un pseudo-program, simularea unui program care s-a suprapus piesei din necesități formale și care la urma urmelor, nu are importanță. Marea buclă de 12 minute a acestei piese poate fi o zi, un an, un secol, sau chiar eternitatea, pentru că în orice segment de timp poate fi o eternitate.

Efemeridele au survenit peste acest „perpetuo", din nevoia de a marca anumite momente peste această pustietate plină ; în arta plastică s-ar putea găsi o analogie între *Perpetuo* și *Les Nymphéas* ale lui Monet, sau cu arta lui Yves Klein, sau într-un fel cu arta minimală.



Ex. 3 („Clepsidră")

Efemeridele nu sînt altceva decît timbre-durate-nuanțe plasate pe o scară de 12 durități. Criteriile stabilirii durităților sau pregnanțelor sînt empirice, caracterizarea lor este de ordin poetic. Dar aceste pregnanțe sînt însoțite de durate și nuanțe ; cu cît un timbru este mai pregnant, cu atît sonoritatea este mai puternică, iar durata mai redusă ; în schimb, pauza ce urmează după ea este mai mare (Ex. 3).

Am dat interpretului două posibilități de a succede efemeridele ; una cromatică *(A)* de la 1 la 12 și o a doua *(B)* din cvintă în cvintă (5, 10, 3, 8, 1, 6, 11, 4, 9, 2, 7, 12).

O trompetă solo populează spațiile dintre efemeride. *Clepsidra* are această stranie caracteristică (nu fără analogie cu viața de toate zilele) : cele trei straturi de muzică strălucesc cu atît mai mult cu cît ele sînt mai puțin importante. Agitatul „solo" de trompetă dă piesei o alură concertantă (dar aceasta e un fals concert pentru trompetă) ; *efemeridele* vin pe planul doi, iar esențialul *perpetuo* pare tot timpul o umbră tăcută. Dar această situație nu trebue să înșele; fără *perpetuo, efemeridele* și soloul de trompetă nu ar însemna nimic ; pe de altă parte, fără acestea din urmă, *perpetuo* ar fi greu de ascultat, cerînd o mare încordare în nemișcare.

În ansamblu *Clepsidra* are alura unui rondo, adică o alternanță de varietăți cu un material-refren ; refrenul unitar nu are pregnanță tematică, însă el invadează subteran întreaga piesă, o scaldă ca și timpul, ca și eterul.

★

Problema distribuirii pregnanțelor muzicale într-o formă muzicală își găsi o dezlegare neașteptată în *Sita lui Eratostene.* Într-o dimineață de primăvară iernatică sau de iarnă primăvăratecă, în trenul de Paris, în împrejurimile Vienei, ideea mi se impuse cu o pregnanță care nu îngăduia refuz. Intuiția inițială fusese aceea a unei muzici ciuruite de timp, ideea de timp asociindu-mi-se cu aceea de eroziune ; (cunoaștem timpul prin amprenta lăsată asupra lucrurilor ; această amprentă depersonalizează, șterge sentimentele, e în afara sau pe deasupra tristeții sau bucuriei) ; diferitele corpuri muzicale urmau să plutească ca surcelele pe apa timpului. Însă realizarea muzicală a acestei intuiții se dovedi a fi o nouă distribuire a pregnanțelor, după algoritmul bătrînului Eratostene. În felul acesta asistăm la îmbinarea unei intuiții de materie muzicală cu o idee de structură.

Am instituit 206 „căsuțe-timp" de 3—4 secunde fiecare (Alegerea acestui număr, ca și fixarea duratei unei piese, cu alte cuvinte segmentarea semidreptei, este legată de obicei de considerente de psihologie sau praxis muzical. Mai tîrziu, în fiecare realizare a „sitei" am ales un alt număr de căsuțe, în funcție de alte intenții). Căsuțele sînt numerotate în ordinea întregilor pozitivi : fiecare căsuță devine locul de reuniune al factorilor primi legați de numărul respectiv, sau momentul de apariție a unui nou număr prim ; numerele prime sînt deci personajele acestei desfășurări.

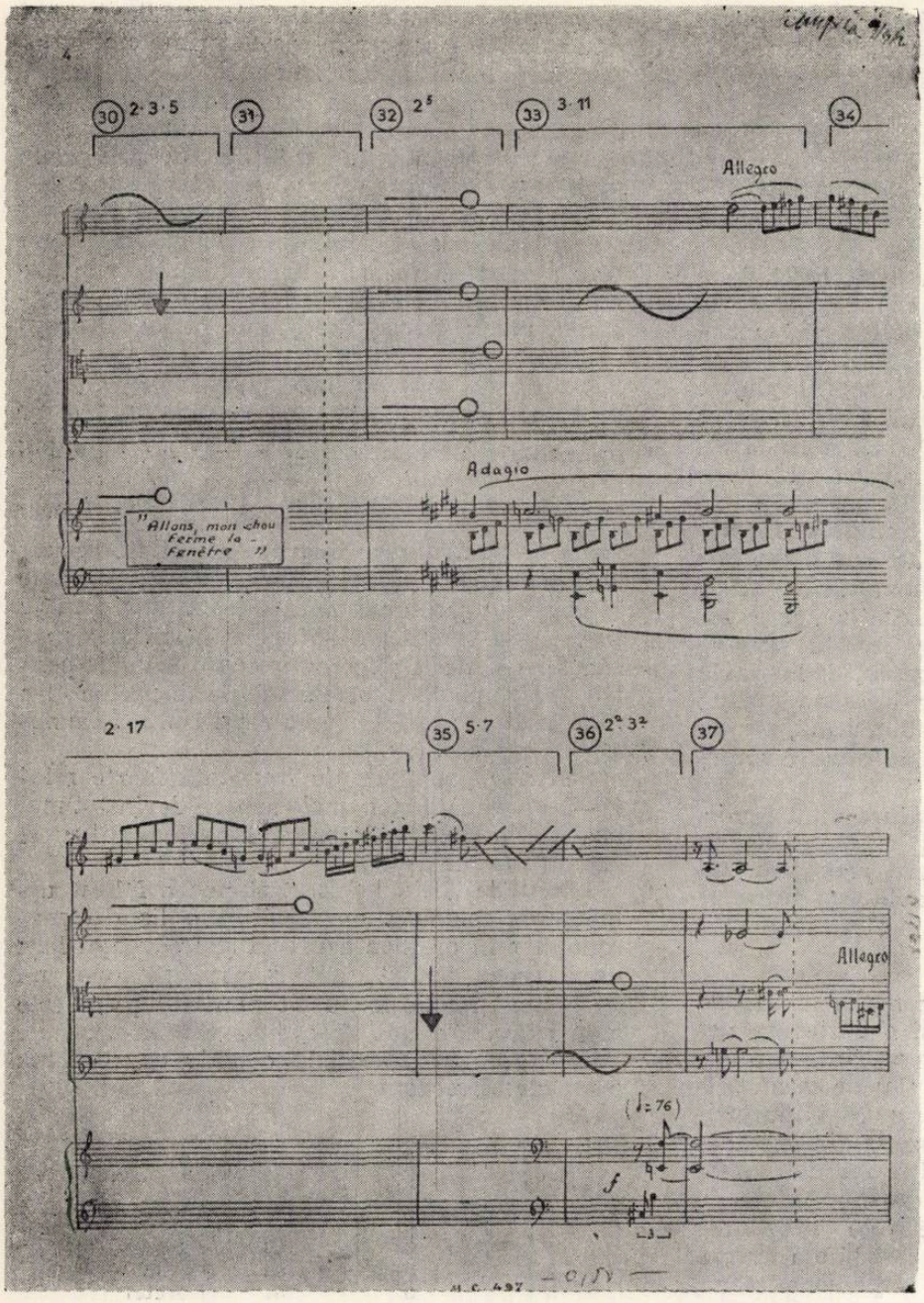
Fiecare număr prim este asociat unei alte sonorități sau muzici de o anumită pregnanță. Aci aveam de stabilit o scară de pregnanțe mult mai numeroase și mai nuanțate (între 1—206 survin circa 50 de numere prime) ; atunci s-a ivit de la sine o soluție analogă aceleia pe care o adoptasem în domeniul nuanțelor și duratelor : am recurs la muzici foarte puțin pregnante, muzici pregnante și muzici foarte pregnante, insolite. Pentru fenomenele foarte frecvente (2, 3, 5, 7) am ales muzici foarte puțin pregnante (tocmai pentru a permite marea lor frecvență), simbolizate de —o („absent"), ~ („calm"), ↓ („brutal") și ⟨⟨⟨ („nervos") — pentru care instrumentiștii fie recurg la automatisme (pasaje, pointillisme, cascade sonore), fie găsesc „momente inspirate". Pentru frecvențele medii *(18*—5 apariții) am ales muzici bine definite ; de ex. „Sonata Lunii" (pentru „11") poate fi urmărită de la partea I-a pînă la final ; la fel, cîteva replici din „Scaunele" lui Ionesco. (ex. 4)

Pentru personajele de frecvență foarte mică (4—1 apariții), fenomenele sonore devin tot mai insolite, intrînd în domeniul exclamațiilor, al zgomotelor, al teatrului.

Lucrul la „Sita lui Eratostene" a folosit următoarea metodă : am alcătuit o listă a personajelor în ordinea apariției și frecvenței lor ; după aceea am atribuit fiecărui personaj un eveniment muzical. Cu cît numărul prim este mai mare, cu atît frecvența diminuează, de aceea ordinea apariției coincide cu scăderea nestrictă a frecvenței.

Rang	Personaj	Frecvență	Eveniment
1	2	103	absent
2	3	68	calm
3	5	41	brutal
4	7	26	nervos
5	11	18	Sonata Lunii
6	13	15	Sarasate
7	17	12	Mozart
8	19	10	Trio de Beethoven
etc	etc	etc	etc

Lista prezintă asemănare cu cele alcătuite pentru analiza structurii probabilist-informaționale a limbii ; în cartea lui S. Marcus „Poetica Matematică" (pag. 83) ni se dă lista primelor 500 de cuvinte din dicționarul de frecvențe al unui text de Miron Nicolescu ; textul are lungimea de 9 850 cuvinte ; numărul cuvintelor distincte = 1 043 ; fiecare cuvînt e precedat de rangul și frecvența sa. E interesant de comparat acest dicționar cu acela al unei „Site" avînd aceeași lungime de căsuțe-timp ; numărul personajelor ar fi de (circa) 1 230, nu prea îndepărtat deci de acela al tex-



Ex. 4 („Sita lui Eratostene")

tului analizat ; frecvenţele diminuează prăpăstios pentru primele vreo 70 de cuvinte ; numărul personajelor cu frecvenţă mai mică decît 9 reprezintă majoritatea covîrşitoare a dicţionarului ; iată o comparaţie între numărul cuvintelor şi al personajelor cu frecvenţe mai mici decît 9 :

Frecvenţe	Text Nicolescu	„Sită"
8	17	18
7	26	21
6	28	37
5	32	51
4	49	64
3	91	105
2	60	198
1	543	564

Cu excepţia cuvintelor de frecvenţă 2, celelalte prezintă cantităţi destul de apropiate. Oare aceste frecvenţe ale Sitei nu ar putea reprezenta o unitate de măsură pentru compararea diferitelor dicţionare de frecvenţe ale textelor de o lungime dată ?

Compunînd febril *Sita lui Eratostene* mi s-a părut mai întîi că lucrez la o piesă, pentru a-mi da seama curînd după aceea că am imaginat o formă muzicală. Cu un an înainte, (mi-am adus aminte), vorbind cu Schnitke îi declarasem antipatia pentru genul colajului ; în vacanţa lui 1969 îi arătai „Sita", la care Schnitke făcu ochii mari de mirare. Dar mi-aş fi putut oare refuza să scriu această scurtă piesă de teatru muzical absurd ?

În realitate conţinutul piesei, efectul ei major nu stă în colajul propriu zis, cît în contras-

tul dintre stringența desfășurării multiplilor numerelor prime și materialul muzical său. Și titlul dat piesei „*Sita lui Eratostene*" era pe cît de caraghios, pe atît de corect. Stringența formală a piesei dispensează de scenă acest teatru muzical.

Însă implicația neașteptată a piesei a fost slăbirea coeziunii dintre macro- și microstructură, prin preponderența structurii mari și o anumită indiferență față de materialul muzical propriu zis din care reținem doar proprietatea de pregnanță. Cu toate acestea, imediat după aceea mi-am dat seama că acest efect nu este inevitabil, el aparține piesei și nu formei ca atare; forma nu este legată neapărat de colaj; pentru a acorda atenția cuvenită microstructurii sînt necesare reguli suplimentare.

★

Mai tîrziu, în lucrările mele m-am întors deseori la formele de „clepsidră" și — mai ales — la „sită". Vreau să precizez că reluarea lor nu presupune fixarea într-un anumit gest „made by"... (după mine manierismul este regretabil). Aceste forme dau multă libertate de acțiune, așa cum voi arăta mai jos.

Piesa *Ecran* pentru orchestră a constituit o sinteză a preocupărilor anterioare. Căsuța-timp era pătrimea (= 80); aveam 700 căsuțe; din cauza numărului mare de unități, percepția auditorului operează oarecum altfel; succesiunea căsuțelor devine pulsație. Experiența *Treptelor Tăcerii* îmi fu foarte folositoare aici. Personajele de foarte mare frecvență („2", „3") sînt unificate într-un continuum; în locul muzicilor întrerupte, am preferat să construiesc aici mari ondulații sonore continue pe treptele blocului de sunete ce constituie ecranul lucrării; dorind să marchez și puterile lui „2" și „3" am rezervat asemenea ondulații speciale pentru 2^2n și 3^2n; (pentru 5 n și 7 n, muzica reprezintă întreruperi). Chiar și întrerupte, în piesa *Sita lui Eratostene*, personajele foarte frecvente constituiau un liant; cu atît mai mult aici — unde ele formează o pînză continuă. Este de la sine înțeles că cele patru mari pînze sonore ondulate pe perioade întinse, avînd de epuizat scări aproximativ egale, vor epuiza fiecare ciclul său complet în timpuri diferite, așa încît aceste acorduri migratoare vor umple mereu porțiuni variabile ale blocului sonor (o întîlnire la unisonul inițial ar avea loc foarte tîrziu, la un multiplu comun îndepărtat).

Deși *Ecran* este o piesă dintr-o bucată, fără articulațiuni de secvențe, ca și *Treptele Tăcerii*, are o anumită alură tripartită; aparițiile de numere prime după 443 sînt unificate prin însăilarea de ecouri din *Poemul Extazului* al lui Skriabin.

Articularea *Sitei lui Eratostene* depinde de timpul acordat unei căsuțe; la o durată mai mare, sita se constituie în formă muzicală (cum a fost cazul în *Orologii* lucrare multimedia; durata unei căsuțe = 7,5 sec.). Atunci cînd căsuța-timp e foarte scurtă (180—220 la minut), în locul unei forme avem un mozaic, articulațiile iau aspectul unei poliritmii; așa se întîmplă în *Nașterea unui limbaj* (pentru pian la patru mîini) și mai ales în *Mozaicul* pentru 3 percuționiști. În mozaic am adăugat algoritmului o regulă specială: multiplii fiecărui număr prim apar pînă la puterea imediat următoare, după care vin multiplii acelei puteri ș.a.m.d. (Ex.: 3, 6, 3^2, 18, 3^3, 54, 3^4, 162, etc); aceasta este o regulă de nonsimultaneitate, rezultatul fiind o melodie de căsuțe-timp în care se pun în relief și exponenții. Iată primii 21 de termeni ai șirului: 2, 3, 2^2, 5, 3 7, 2^3, 3^2, 5, 11, ∅, 13, 7, 5, 2^4, 17, 3^2, 19, 5, 7, 11. Numărul total al căsuțelor a fost ales 2048.

Am revenit și la forma de *Clepsidră* într-o Clepsidră secundă pentru orchestră („perpetuo"), cor (efemeride), nai și țambal (solo). „Conținutul" formei este același: o percepere specială a trecerii timpului; concretul piesei este însă cu totul altul; se păstrează ierarhia componentelor: perpetuo, efemeride, soli. „Perpetuo", care din umbră luminează celelalte componente, e rezultanta unei migăloase scrieturi, în care *modul Miorița* apare într-o mare varietate de permutări, în cîteva mari ondulații care ocupă vreo 25 de minute (modul este transpus mereu la cvinta superioară așa cum rezultă el din însăși funcția generatoare $\sum_n^2$.

★

Am trecut în revistă succint aceste forme muzicale de care se leagă o muncă intensă, de ani; deși au existat momente revelatorii, lucrul la aceste forme a însemnat un îndelung și trudnic proces.

Pot trage unele concluzii obiective, impersonale din acest travaliu; ele vor părea tautologice, ca toate adevărurile foarte generale; numai trăite într-un proces activ, creator, ele își dezvăluie consecințele de care sînt grele.

Forma se naște o dată cu muzica, muzica, odată cu forma; fiecare din ele ajută la zămislirea celeilalte. Forma nu se naște în abstract; oricît de arhetipală, ea îmbrățișează concretul, se colorează de el. Vorbind componistic, concretul muzical nu există în afara formei; el plînge după formă (tot așa, în muzica pentru orchestră, muzica nu se orchestrează, ci se naște în orchestră).

Și totuși trebuie să îngrădim puțin generalitatea acestei afirmații; ea își are plină valoare numai în anumite cazuri; doar în muzicile clasice micro- și macrostructura sînt la fel de bine nutrite. Pot exista însă muzici foarte frumoase, mai leneșe în privința formei. Există un joc între formă și muzică, între micro- și macrostructură pe care îl joacă compozitorul după o anumită strategie. Rareori macro- și microstructura sînt la fel de active tot timpul; o anumită redundanță, o comoditate,

o lenevie binecuvîntată, își spun și ele cuvîntul în artă.

Compozitorul are de adus forma muzicală în planul sensibilului ; între schematismul unei forme evidente, dar goale și meandrele unei forme ce nu se mai aude deloc, compozitorul reglează o întreagă scară de determinări ; cu cît necesitățile acestor determinări sînt mai puternice, iar rezolvările lor mai elegante, cu atît organismul muzical este mai peren.

Se simte necesitatea unui studiu asupra articulațiilor muzicale pe întreaga întindere, de la legătura dintre sunete pînă la articularea marilor suprafețe muzicale, cu specificarea determinărilor dintre diferitele niveluri.

Un studiu al formelor muzicale azi ar trebui să ia în considerație gradul de generalitate al diferitelor forme muzicale ; el ar trebui să studieze și relațiile dintre diferite forme muzicale. Astfel, formele elementare bipartită și tripartită, sau renumita Barform, au cele mai înalte grade de generalitate, putînd fi considerate arhetipale ; ele includ alte forme mai puțin generale și sînt prezente în mai toată istoria muzicii. Forma sonată, „regina formelor" timp de două sute de ani de muzică tonală, are un grad de generalitate mai mic. Este încă răspîndită ideea că după forma sonată, istoria muzicii ar fi devenit inproductivă în domeniul formelor ; o cercetare atentă a muzicii contemporane ar scoate în evidență multe fenomene interesante ; între altele, o reîntoarcere pronunțată la formele arhetipale și o seamă de încercări de a găsi noi forme muzicale, adecvate gîndirii muzicale și ea în mișcare.

Romanța, un gen îndrăgit

Printre genurile care se bucură de favoare în rîndurile atît ale muzicienilor cît și în cele ale amatorilor și care, de-a lungul veacurilor, și-au dovedit tinerețea mereu vie, romanța ocupă un loc de seamă.

Ce este romanța ? Un mic poem liric, uneori și cu un substrat epic. O compoziție sentimentală, nostalgică, un cîntec de cele mai multe ori, de dragoste. Cuvîntul, de obîrșie spaniolă, *Romance* a fost adoptat, cu mici modificări, în mai toate limbile.

Jean Jacques Rousseau a definit romanța : „O arie pe care se cîntă un mic poem în mai multe strofe, al cărui subiect e de dragoste și adesea, tragic. Poemul se cere scris într-un stil simplu, mișcător, iar muzica trebuie să corespundă caracterului cuvintelor. Nici un ornament ; nimic manierat ; o melodie dulce, naturală, pastorală. Nu este nevoie de o voce mare, nici de belcanto. E de ajuns un cînt ingenuu, care să nu umbrească vorba ci să-i dea relief. O romanță bine scrisă poate chiar să nu impresioneze dintru început ascultătorul, dar orice strofă făcînd să crească efectul obținut de strofa precedentă, interesul crește simțitor, mișcînd pe ascultător pînă la lacrimi. Și nici nu trebuie măcar un acompaniament instrumental — susținea Rousseau, propovăduitor al ideilor de simplitate, de „întoarcere la natură“ — e de ajuns vocea în măsură să emoționeze“... Evoluția romanței în diferite țări prezintă un interes deosebit.

Poetul și criticul francez Laharpe a socotit romanța o elegie cîntată. Ea are, la originea-i îndepărtată, cîntecele medievalilor menestreli și trubaduri ce colindau lumea cu melodiile lor atrăgătoare, foarte simple. Către sfîrșitul secolului XIV, cîntecele trubadurilor prind a avea, din punct de vedere al formei, al stilului, un caracter național — ceea ce a dus la romanța modernă.

În Franța, la începutul veacului al XVI-lea, pe timpul lui Ludovic al XII-lea, apoi al vărului și succesorului său, François Ier, romanța începe să se perfecționeze sub înrîurirea, desigur, a gusturilor mai rafinate de la curte. Ideea melodică capătă mai multă consistență și mai multă eleganță. Mai tîrziu, sub Ludovic al XIII-lea și Ludovic al XIV-lea, Lambert (socrul lui Lulli) avea să compună un număr mare de atrăgătoare romanțe sub numele de „arii de curte“.

Romanța s-a bucurat de o mare „vogă“ către 1780, dobîndind în timpul Revoluției franceze o factură nouă și un nou conținut. Louis Jadin în *Moartea lui Werter*, Cherubini în *Deșteptarea* tratează chiar de pe atunci temele favorite ale romantismului iar *Plînsul Mariei Stuart* de Martini are un caracter elegiac. Alți muzicieni ca Gretry, Delayrac, Mehul adoptă subiecte cu caracter eroic, cavaleresc. Dar tema dragostei pare să-și păstreze totuși primatul. Cunoscuta romanță *Plaisir d'amour* de Martini (1741—1816) a străbătut cu succes aproape două veacuri de existență, fiind des cîntată și în zilele noastre. Spune Florian, autorul versurilor :

„Plaisir d'amour ne dure qu'un moment
Chagrin d'amour dure toute la vie...“

Este romanța imortalizată de Beniamino Gigli și Richard Tauber, de Yvonne Printemps și Tito Schipa iar, în vremea din urmă, de cîntăreața de culoare Mariane Anderson.

După 1815, romanța a adoptat titluri și caractere diverse : barcarolă, tiroleză, șansonetă nocturnă, chiar tarantelă și bolero, unele fiind scrise pe ritmurile respective.

Un deceniu mai tîrziu, a apărut romanța dialogată pentru voce și pian și o a treia voce instrumentală.

Aici este necesară o paranteză spre a arunca o privire asupra romanței instrumentale. În domeniul instrumental, romanța a fost introdusă de compozitorul austriac Dittersdorf la 1773, o dată cu simfonia sa în mi bemol. La acea epocă, opera comică, în care romanța pătrunsese mai de mult, se bucura de o vogă considerabilă la Viena — ceea ce explică adaptarea ei, în simfonie, de către compozitorul amintit. Haydn în simfonia sa, *Regina*, a introdus ca un omagiu o romanță autentică, scrisă de Maria Antoinetta, care avea salonul său de muzică la Trianon. Mozart ne oferă alte exemple de adevărate romanțe simfonice, căci mișcări în întregime, cu caracter lent, din lucrările sale, poartă chiar titlul de romanze ca, de exemplu, cea din *Concertul pentru pian și orchestră în re minor*. Cît privește Beethoven, sînt bine cunoscute cele două romanțe, în *fa* și în *sol*, lucrări de sine stătătoare, scrise pentru vioară și orchestră, și cărora George Enescu le-a acordat, ca violonist și pedagog multă atenție. Maestrul le-a analizat minuțios la cursul de perfecționare pe care l-a ținut la „Ecole Normale“, din Paris, după primul război mondial.

Este de subliniat importanța dată romanței de către Schumann — ne referim la partea a doua a *Simfoniei a IV-a*, intitulată ca atare și care este un melancolic și nostalgic cîntec de dragoste ; și tot astfel de Chopin în *Concertul în mi minor pentru pian și orchestră ;*

de asemenea de Ceaikovski, în *Concertul său de vioară*, (partea mediană) unde romanța este asimilată — chiar poartă numele — cu o „canzona". În sfîrșit, sînt de menționat sentimentalele *Cîntece fără cuvinte* de Mendelssohn-Bartholdy (Lieder ohne Wörter).

Toate aceste exemple și încă multe altele pledează pentru rolul de seamă acordat romanței, și în creația muzicală instrumentală, de către marii compozitori amintiți.

Dar să revenim la romanța vocală. Berlioz și Gounod, socotiți ca promotorii melodiei franceze, au scris la început romanțe. Această tradiție a melodiei cantabile, o vom afla mai tîrziu la Massenet, Saint-Saëns, Lalo, Fauré și Duparc. Romanța avea să se mențină cu succes pînă la primul război mondial, datorită activității muzicale a saloanelor. Asimilîndu-și unele rafinamente ale scrisului muzical, o regăsim la Reynaldo Hahn, la Georges Hüe, André Messager, cultivată, de asemenea, de unii șansonieri din Montmartre. Să citățm și pe Vincent d'Indy, pe Chabrier și Charles Koechlin care au scris la ocazie, autentice romanțe, și chiar pe Debussy. În operetele lor, Offenbach, Planquette, Messager și alții au introdus romanțe de o necontestată savoare, scrise cu vervă și cu panaș. Romanța franceză a inspirat creația de gen și de peste hotare.

După 1920, ca o reacție împotriva romanței salonarde din primele două decenii, acest gen a fost socotit „lejer" și „șarmant". Dar astăzi o seamă de interpreți și compozitori ca Trenet, Wiener, Brassens cultivă melodia cu aspect de romanță, bineînțeles o romanță din zilele noastre, „modernizată".

Să arătăm cu acestea, că romanței îi corespunde „canzona" și „canzonetta" italiană, „canciona" spaniolă și lied-ul german, song-ul englez și bineînțeles chansona și chansonetta franceză. Un *song de mare popularitate a fost Ramona, creat în 1927 de o simplă învățătoare, Mabel Wajne.*

Desigur există anumite diferențe determinate de loc, timp și de alți factori de ordin estetic și social, dar în linii mari lucrurile stau astfel. Romanța, cu caracterul ei simplu, direct a însoțit — însoțește și azi — strofe cu sens, adesea, foarte diferit. Aceasta a condus pe compozitori către lied, care este, în fond, tot o romanță, dar cu o melodie mai diversă și mai complexă, mai elaborată, și cum se știe cu o formă. În cadrul romanței cîntată vocal, se înscrie creația de acest gen a marilor compozitori germani.

Dacă Haydn a compus, pentru o societate intimă, unele melodii cu caracter de romanță, pline de o grație fină și cu o frumoasă armonie, totuși facile, Mozart a imprimat un nou avînt acestei forme muzicale, compunînd lieduri de o bogată și profundă expresie ca *Violeta* pe versuri de Goethe, adevărat model, plin de farmec, al genului. Admirabile romanțe sînt aria lui Cherubino din *Nunta lui Figaro*, cele două scene ale Zerlinei din *Don Giovanni* și unele fragmente din *Răpirea din Serai*.

Datorăm sentimentelor de dragoste, atît de puternice și profund interiorizate pe care Beethoven le-a nutrit, pînă la moarte, Therezei de Brunschwig, unele din romanțele, din liedurile sale, dedicate *Iubitei îndepărtate*, să citățm de asemenea *Mignon* și cele două *Suspine de dragoste*.

Adevăratul și marele creator al romanței, al liedului modern în forma-i organizată, rămîne Schubert. El a realizat uniunea intimă dintre poemul liric și muzică, așa încît cuvîntului vorbit să-i corespundă strîns, melodia, ritmul, cadența cea mai potrivită. Emoția și sinceritatea, inspirația înaripată și măiestria concepției sînt însușirile dominante ale liedurilor lui Schubert — peste șase sute — din care amintim ciclul *Frumoasa morăriță* apoi *Păstrăvul, Solitarul, Flori zvîrlite, Trandafirul din cîmpie* și celebra *Serenadă*. Sîntem înclinați să facem loc în cadrul romanței, al liedului, și altor poeme muzicale ca de pildă celor 24 melodii ce alcătuiesc ciclul *Călătoria de iarnă* a căror expresie e însă vecină, deseori, cu tragismul și în care Schubert a cîntat dragostea ardentă, pasionată, ca și frumusețea, uneori dezolantă, a naturii, iarna.

Un alt mare poet al romanței, al liedului, este Schumann. Anul 1840 a fost denumit pentru Schumann „anul liedului", căci reprezintă apogeul forței sale creatoare în acest domeniu. Cele mai frumoase cicluri sînt *Dragoste și viață de femeie* și *Dragoste*. Melodiile variate, la nesfîrșit, se înlănțuie, se completează, se valorifică — expresie intensă și genială a sensibilității artistului, și cum spune Raymond Duval, a „dragostei primitive, instinctuale; dragostea care se dăruie și nu raționează, dragostea ce se ataşează și durează, dragostea feminină pură, în toată impulsiva ei grandoare".

Brahms a fost de asemenea un foarte inspirat creator de romanțe — melodii visătoare, cu caracter nostalgic, pătrunse de un gingaș sentiment liric. Din mulțimea acestora vom cita cele 15 *Romanțe pentru Magellone* grupate în cinci caiete.

În Rusia, romanța orășenească a fost mult prețuită, îndrăgită, iar astăzi în Uniunea Sovietică romanța se află în plină înflorire.

La începuturile muzicii vocale de cameră aflăm romanța, în gustul, mai mult sau mai puțin, al operei italiene. Predomina melodia vocală în vreme ce armonia, elementul pianistic erau neglijate iar versurile se resimțeau de sentimentalismul la modă. Printre primii compozitori, Varlamov a devenit celebru cu *Sarafanul roșu* și îndeosebi Alabiev cu *Privighetoarea* — aceasta din urmă popularizată și azi de mai toate cîntărețele sovietice. Mai versat în tehnica scriiturii muzicale, Glinka a scris 65 romanțe — unele cu caracter declamator.

Dargomîjski a scris, de asemenea, o seamă de romanțe, unele strofice și libere, în stilul

baladei, altele satirice, bufone, amoroase. La noi e foarte cunoscută, *Bătrînul caporal*. Borodin cu forma scrisului său, elegantă și de o delicată expresie, Cui, care a lăsat 160 romanțe pe versuri îndeosebi de Pușkin, Lermontov, Victor Hugo, Prudhomme, Copée, Richepin au prețuit acest gen, socotit pe nedrept facil. Dar cel care l-a ridicat pe adevărate culmi ale artei muzicale a fost Mussorgski. Expresia nouă, de o mare originalitate, spiritul popular, tălmăcit într-o sensibilitate ascuțită și totuși cu rare citate folclorice, acestea sînt caracteristicile cîntecelor, ale romanțelor lui Mussorgski, în care muzica se înmlădie perfect cuvîntului vorbit. Sînt cîntece de dragoste și de amară ironie, mici piese de un dramatism intens, cum sînt *Cîntecele și dansurile morții*. *Trepak* ș.a. Peste 100 de romanțe pentru voce și pian a compus și Ceaikovski, folosind uneori traduceri din Goethe, nu totdeauna foarte izbutite (ne referim la traduceri) atent însă la relieful, la frumusețea melodiei.

În Italia, romanța de salon a avut de luptat ca să se afirme și să se înalțe, în primele decenii ale veacului trecut. Bellini a scris unele romanțe pentru a se recrea, pentru a le oferi unor prieteni, pentru a răspunde solicitărilor diletanților sau ale saloanelor, la Catania, la Napoli, mai tîrziu, la Milano. Textele sînt mediocre, dar melodiile grațioase, scrise cu sensibilitate. Rossini a compus unele canzonette, ariette, barcarole, nocturne : romanțe. Ele nu vădesc intenții dramatice, păstrează tonul și forma ce convin muzicii de cameră, iar acompaniamentul pianistic e elegant, cu accente bogate. Citățm *Plecarea*, *Dansul*, *Serenada* azi, desigur uitate.

Numeroase dar palide sînt romanțele în creația lui Donizetti — Dozinetti cum i s-a spus în ironie din cauza, tocmai a numărului imens și calității de... duzină a producțiilor sale. Sînt însă și excepții. Ne gîndim la celebra romanță *Una furtiva lacrima* din *Elixirul dragostei*, cîntată cu mare succes și azi.

Dar mai tîrziu, în cea de a doua jumătate a veacului trecut, o pleiadă de compozitori înzestrați dau o strălucire nouă romanței italiene. Gaetano Broga, Luigi Denza, Mario Costa, Paolo Tosti. În romanțele lor se deslușește cantilena cu caracter vocalizant specific italian, care reflecta sentimentul romantic, mic-burghez al timpului și, într-un anumit mod, îl poetiza. Invențiunea melodică e limpede, concisă, originală. *Serenada* cu caracter de romanță de Tosti se cîntă și azi cu succes.

Romanța românească ocupă un loc de seamă în creația compozitorilor noștri din veacul trecut ca și a celor din zilele noastre. Una din primele romanțe despre care se pomenește în Principate către sfîrșitul veacului XVIII este *Tu-mi ziceai odată* (în jurul anului 1783). Mult mai tîrziu, după 1850, această romanță avea să fie transcrisă de Anton Pann în cunoscuta sa culegere *Spitalul amorului* sau *Cîntătorul dorului*.

O altă romanță cunoscută în acea vreme este *La șalul cel negru* pe un text de Pușkin, tradus de C. Negruzzi. Dar în veacul al XIX-lea, începe să se afirme creația autohtonă, anonimă, a romanței, prin mijlocirea lăutarilor — mai ales pe texte de Costachi Conachi și Frații Văcărești.

Romanțele se transmiteau din gură în gură. Textele lor circulau în manuscris pe foi volante. Compozitori intrați în istoria muzicii noastre, înaintașii creației românești, din veacul trecut, nu s-au dat în lături să scrie romanțe cu un caracter liric, cu melodii accesibile, line, visătoare. Ne referim la Pietro Mezzetti autorul romanței *Bălcescu murind*, la Eduard Caudella, cu *Ochii albaștri*, la George Stephănescu, cu *Mîndruliță de la munte*, la Gheorghe Skeletti, cu *Ce te legeni codrule*, Gheorghe Dima, cu *Somnoroase păsărele*, la Tiberiu Brediceanu, apoi Sabin Drăgoi, cu *Crizanteme* — tot atîtea romanțe în care se deslușește puternica sevă a cîntecului popular românesc și care reprezintă, în fond, titlul lor de nobleță.

Există compozitori de romanțe care și-au cucerit un nume trainic deși au scris relativ puțin. Ne gîndim la D. Mihăilescu-Toscani, cu *Smaranda*, ca și la D. Gh. Florescu, autorul *Steluței*. În prima jumătate a veacului XX s-a afirmat o pleiadă de compozitori care au dat la iveală romanțe de o mare efuzie lirică, scrise cu gust, cu fantezie și al căror succes este departe de a se fi sfîrșit. Cine nu cunoaște *Să-mi cînți cobzar* și *În rariștea de lîngă vii* de Iosif Paschil, *Dor de răzbunare* de Cavadia, *La umbra nucului bătrîn* și *Îți mai aduci aminte doamnă* de Ionel Fernic, *Mîndra mea de altă dată* și *Adio clipe fericite* de Băjescu-Oardă, *Pentru ochii tăi* de Alexandru Leon, *Pe lîngă plopii fără soț* de Guilelm Sorban, *Dor pribeag* de Maria Fărcășan, *La margine de București* de Ion Vasilescu, *Îmbătrînesc și-mi pare rău* de Henri Mălineanu, *Cînd trandafirii înfloresc*, *Să nu te superi dacă plîng* și încă altele de Gherase Dendrino. Apreciate romanțe-tangouri au scris compozitorii Elly Roman și Nicolae Kîrculescu. Publicul nostru a îndrăgit din creația mai recentă, romanțele, cîntecele lirice pe care tinerii compozitori Radu Șerban, Temistocle Popa, George Grigoriu, Vasile Veselovski și alții le-au compus în spiritul tradiției naționale dar care au căpătat vigoarea, dinamismul specific sensibilității publicului de azi.

Nu putem să nu relevăm cu acest prilej, aportul considerabil adus la popularizarea genului de o seamă de interpreți apreciați care au fost și sînt lăutarii noștri, fără a evoca figura devenită legendară a lui Barbu Lăutaru, prețuit pentru romanțele sale și stilul pasionat în care le interpreta. Faima lui mersese departe peste hotare. Să amintim, de asemenea, de vestiții interpreți Nica Iancu Ianco-

vici, Sava Pădureanu, George Ochialbi, Cristache Ciolac, Nicolae Buică și îndeosebi de Grigoraș Dinicu și mai aproape, în actualitate, de Maria Tănase, Ioana Radu, Mia Braia, Nicu Stănescu, Nicușor Predescu, Jean Lucaci, Mia Barbu ș.a. Romanța românească are, cu evidență, originalitatea și specificul său, caracterizate printr-un complex intonațional bine diferențiat, prin acea notă particulară de duioșie, expresie a unei sensibilități pe care o aflăm, în cîntecul lung și în doina românească. Este adevărat, au existat — există și astăzi — cîntăreți și cîntărețe care au vulgarizat romanța printr-o prezentare dulceagă și trivializantă, prin totala lipsă a acelui bun gust ce condiționează o interpretare de calitate. Este demnă însă de relevat atenția susținută acordată romanței românești, în vremea din urmă, de către Radioteleviziunea noastră, fiind de subliniat că interpretarea ei este încredințată adesea unora dintre soliștii de seamă ai Operei Române și ai Operetei de Stat.

Totul contribuie la punerea într-o cît mai frumoasă, mai avantajoasă lumină a acestui gen muzical deosebit de îndrăgit de publicul nostru.

Așa cum am văzut, romanța are marile sale titluri de noblețe, girul celor mai de seamă compozitori și interpreți. Nu putem dori decît ca muzicienii noștri să dea la iveală pe mai departe romanțe, dar bune, în interesul artistic cel mai profund. Asemenea creatori sîntem convinși că se vor întîlni cu adeziunea și prețuirea celui mai mare număr de ascultători.

J.-V. PANDELESCU

NOTE DE LECTOR

Huxley despre Mozart și Beethoven

Aldous Huxley a murit septuagenar, acum cîțiva ani. Era cu zece ani mai tînăr decît Kafka și cam din generația lui Faulkner. Acești termeni de referință sînt — evident — zdrobitori. Nimeni nu l-ar fi situat pe un plan de valoare comparabil cu ceilalți doi scriitori. Am pus alături cele trei nume tocmai pentru că nu numai diferența de valoare explică — credem — refluxul pe care l-a cunoscut faima scriitorului englez. Prin 1930, cînd avea cam 35 de ani, Huxley a cunoscut o popularitate mondială, a fost larg citit, tradus, comentat. Astăzi pare învechit. O afirmă cu duritate pagini de critică.

E vorba oare de un acord cu o epocă scursă, acord devenit astăzi imposibil? În secolul nostru, în care se ciocnesc atîtea forțe și ideologii contradictorii, e greu de vorbit despre un spirit al epocii. Valorile pe care Huxley le-a apărat fără emfază și a continuat să le apere, în mod paradoxal, chiar după cotitura mistică de la 40 de ani, sînt menționate de toți comentatorii. O inteligență de o neobișnuită agerime și mobilitate, manipulînd cu grație intelectuală, cu un zîmbet ușor blazat o informație neverosimil de întinsă, din toate domeniile, un spirit pozitiv, orientat spre progres, deși cu îndoieli și oboseli, care și-a pus nenumăratele întrebări ale lumii contemporane. Siguranța lui intelectuală, procedeele experimentale aplicate în artă au fost raportate curent la ambianța în care s-a format nepotul unui biolog ilustru, fratele altui biolog, și el foarte cunoscut.

Toate acestea fac parte din fișa uzuală pe care i-o consacră orice dicționar de literatură. Să adăugăm că ele se aplică ambelor perioade din scrisul lui Huxley, că virtuozitatea intelectuală persistă chiar atunci cînd scriitorul pare obosit de inteligență și o renegă. Astfel, într-un roman de bătrînețe cum este *Geniul și zeița*.

Nu e cazul să încercăm aici, din perspectiva anilor noștri, o evaluare a scriitorului, a romancierului strălucitor și păstrîndu-se adesea la suprafață în *Contrapunct* sau în *Orb în Gaza*, în *Galben de crom* sau în *Timpul trebuie să se oprească*, a nuvelistului și eseistului, mult mai interesant, mai strîns în gîndire și expresie.

Profund semnificativă este schimbarea de ton ce se produce la Huxley cînd vorbește de muzică și, mai ales, de cîțiva compozitori. Scriitorul familiarizat cu poezia sau plastica atîtor epoci și atîtor culturi, scriitorul care se ferește de pedanterie, dar rămîne uneori livresc, nu ne propune în muzică preferințe sofisticate. Se îndreaptă cu pietate, aproape cu umilință, spre cîteva certitudini.

Într-o noapte de iunie, Huxley caută la întîmplare un disc „Este o noapte bună pentru muzică". Dar am aici muzică într-o cutie, închisă ca unul dintre duhurile prizoniere într-o sticlă, din *1001 de nopți*... Fac operațiile trebuincioase de magie mecanică și deodată, printr-o coincidență miraculoasă (căci am ales discul pe întuneric, fără să știu ce muzică va răsuna în aparat) deodată, introducerea la *Benedictus* din *Missa Solemnis* beethoveniană începe să-și deseneze formele pe cerul fără lună.

...Muzica aceasta este un fel de echivalent al nopții. Este echivalentul nopții într-un alt mod de existență, așa cum esența parfumului este echivalentul florilor din care a fost distilată."

Acesta este tonul pe care muzica îl imprimă scrisului lui Huxley. Aciditatea uzuală, teama de banalitate, controlul sterilizator de lirism dispar. Huxley a debutat cu versuri rafinate, care lasă cîteodată să se simtă artificiul. Liric devine, fără inhibiții și fără cenzură, cînd vor-

beşte de poezie sau pictură — despre Shakespeare sau Piero della Francesca. Totdeauna, cînd vorbeşte de Bach, Mozart, Beethoven.

În muzică preferinţele sînt sever clasice. Există la Huxley care, sub influenţa lui Gide, a construit romane polifonice sau a amestecat seriile temporale în *Orb în Gaza*, receptivitate faţă de literatura şi de plastica modernă. Aprecierile muzicale denotă uneori îngustimi surprinzătoare în raport cu puterea lui de a recepta şi asimila şi cu judecăţile relativizatoare din alte domenii. Avanposturile muzicale de pe la 1920, indiferent de direcţie, fie că e vorba de Satie, fie de Stravinski, sînt tratate ironic, minimalizator. Chiar lui Beethoven i se face o imputare. E rostită cu pasiune şi veneraţie, dar e reluată în termeni similari în două texte : într-unul dintre eseurile din volumul *De-a lungul drumului* şi în nuvela *Tînărul Arhimede*. Beethoven e făcut responsabil de invazia emoţiei directe în muzică. „Emoţiile lui Beethoven sînt nobile ; mai mult, a fost un muzician prea intelectual pentru a neglija latura formală, arhitectonică a muzicii. Dar, din nefericire, a dat posibilitatea unor compozitori cu spirit şi personalitate inferioare, să exprime în muzică pasiunile lor mai puţin genuine şi emoţiile lor mai vulgare".

În contact cu muzica lui Beethoven imputarea e uitată, comentariul e din nou veneraţie şi uimire. Chiar diminuată de uscăciunea voită a unui dirijor, uvertura la *Coriolan* rămîne „de o frumuseţe eroică".

Mozart, Beethoven devin măsura superioară a omului, ceea ce îi înalţă pe scara biologică. În *Contrapunct*, lordul Tantamount îşi descoperă în tinereţe vocaţia de om de ştiinţă, citind o frază din Claude Bernard care vorbeşte despre ciclul materiei, despre viaţa animalului ca „un fragment din viaţa totală a universului" : „Schimbarea... Fragmente de animale şi de plante s-au transformat în făpturi umane. Ceea ce a fost într-o zi un picior de oaie sau o frunză de spanac a devenit o parte din mîna care a scris, din creerul care a gîndit mişcarea lentă a simfoniei Jupiter. Şi a sosit altă zi în care treizeci şi şase de ani de plăceri şi dureri, de foame, de iubiri şi gînduri, de muzică, împreună cu infinite virtualităţi nerealizate de melodie şi armonie, au îngrăşat un colţ necunoscut dintr-un cimitir vienez, pentru a se transforma în iarbă şi păpădie..."

Muzica nu se reduce pentru Huxley la refugiu şi revelaţie. Scriitorul nu se identifică cu personajul său Spandrell care caută în *Cîntul sfînt de mulţumire* din cvartetul în la minor al lui Beethoven dovada prin artă a existenţei divinităţii. Eseurile accentuează caracterul de limbaj autonom, repetă — fără teama de a rosti locuri comune — adevărul că e vorba de un limbaj, dar că acest limbaj nu poate fi conceptualizat, explicitat literar. Huxley îşi aminteşte ironic de exerciţiile ce i se dădeau în şcoală şi care-i cereau să traducă „în cuvinte proprii" cîte un pasaj din Shakespeare. «„Cuvintele proprii" ale nimănui, în afară de acelea ale lui Shakespeare însuşi, nu pot exprima ceea ce a vrut să spună Shakespeare. Substanţa unei opere de artă e inseparabilă de forma ei ; adevărul şi frumuseţea ei reprezintă două aspecte şi — în chip misterios — unul singur." Sînt respinse comentariile literaturizante despre muzică, comentarii ce tind să devină verbozitate. E refuzată şi menţinerea la analiza strict tehnică, care ignorează adevărul că muzica spune ceva despre destinul uman sau despre univers. „Muzica spune lucruri despre lume, dar în termeni specifici muzicali. Orice încercare de a reproduce aceste enunţuri muzicale în propriile noastre cuvinte e condamnată la eşec".

Pasiunea pentru Beethoven şi pentru Bach, pentru Haendel şi pentru Mozart face adesea uitat avertismentul cuprins în aceste adevăruri elementare. Huxley nu rezistă la tentaţia de a comenta în cuvinte proprii marile pagini muzicale. Într-un roman scris cam în aceeaşi epocă cu eseul din care am citat, două personaje ascultă la un concert cvintetul în sol minor, cu două viole, de Mozart. Au întîrziat, au ajuns la menuet, la „imprecaţia obscură şi mînioasă împotriva destinului". „Cît de pură e pasiunea, cît de lipsită de afectare, de limpede şi egală e suferinţa din mişcarea lentă care urmează... pură şi neamestecată, nepîngărită. Instrumentele se unesc şi se despart... Fîntînile îşi arcuiesc arhitectura cu coloane svelte şi jocurile de apă cad dintr-un bazin într-altul ; şi fiecare cădere face cu putinţă un salt mai înalt al şuvoiului..."

Cu alte semnificaţii, trecînd de la metaforele plastice la straturi ale afectului şi cunoaşterii, paginile din *Contrapunct* în care Spandrell caută sprijin în cvartetul în la minor, pornesc de la aceleaşi comparaţii acvatice.

„Cu peste o sută de ani înainte, Beethoven, total surd, ascultase muzica imaginară a instrumentelor cu coarde exprimîndu-i gîndurile şi sentimentele. Le însemnase cu cerneală pe hîrtie liniată. După un secol, patru unguri tălmăciseră după reproducerea tipărită a notaţiilor mîzgălite de Beethoven, această muzică pe care Beethoven nu o auzise decît în imaginaţie. Şanţuri spiralate pe o suprafaţă de celuloid fixau cîntecul. Memoria artificială se desfăşura, un ac se plimba printre şanţuri şi pe un fond de hîrîituri care mimau zgomotele surzeniei, simbolurile auzibile ale convingerilor şi emoţiilor beethoveniene vibrau... Încet, încet, melodia se dezvăluia. Arhaicele armonii lidiene pluteau în aer. Era o muzică fără pasiune, transparentă şi cristalină, ca o mare tropicală, ca un lac alpin... Era calmul contemplaţiei liniştite şi fermecate, nu aromeala somnului... Era seninătatea convalescentului care se trezeşte din febră şi se descoperă renăscut în regatul frumuseţii..."

Asemenea pasaje sînt destul de frecvente la Huxley. Reuşesc mai rar ceea ce a înfăptuit Thomas Mann : să transpună semnificaţii, echi-

librînd detaliul tehnic cu profilul general al operei. Comentariile lui Huxley sînt adesea seducătoare, uneori prolixe și inutile. Dar la acest spirit lucid, de obicei autocontrolat pînă la uscăciune, resemnarea la locurile comune, incapacitatea de a le evita, sînt un semn de fervoare. Măsoară indirect grandoarea obiectului, aduc cvintetului de Mozart sau cvartetului de Beethoven omagiul incapacității cuvintelor de a se substitui muzicii.

SILVIAN IOSIFESCU

Tradiții și actualități muzicale în județul Harghita

Pentru a ajunge în Miercurea Ciuc, reședința județului Harghita, călătorul care vine dinspre Sfîntul Gheorghe trebuie să străbată codrii mîndri de răşinoase, lîngă care se află, de veacuri, albia Oltului. În Depresiunea Ciucului intrăm abia de la Tușnad-sat, de unde pădurea lasă loc ogoarelor și munții se depărtează. Depresiunea Ciucului este străjuită la Est de Munții Ciucului și la Vest de culmea vulcanică a Harghitei, ultima din lanțul munților vulcanici care încep în Țara Oașului și ajung pînă în defileul Oltului de la Tușnad. După Tușnad-sat poposim la Sîncrăieni în care prezența dacică este atestată de numeroase dovezi. Un tezaur conținînd numeroase obiecte de argint, descoperit recent în cariera de piatră, dovedește că pe aceste locuri a trăit încă din a doua epocă a fierului (secolul II—I î.e.n.) un trib dacic care, după cît se pare, făcea parte din marea uniune tribală cu centrul lîngă Orăștie, în munții Ciureanului. O cetate de pămînt și lemn din secolul I î.e.n descoperită la Jigodin, localitate cu trei kilometri mai departe, dovedește continuitatea existenței acestui trib pînă în secolul IV al erei noastre.

Miercurea Ciuc este o așezare foarte veche, pe a cărei vatră săpăturile arheologice au scos la iveală obiecte din perioada timpurie a primei epoci a fierului. În perioada de formare a statelor feudale, Miercurea Ciuc devine reședința unui scaun secuiesc (secolul XIV—XV) și cunoaște răscoalele de mari proporții de la începutul secolului XVI împotriva exploatării. De altfel Depresiunea Ciucului este locul de baștină a lui Gheorghe Doja, conducătorul luptelor țăranilor români și maghiari din anul 1514, împotriva tiraniei feudale.

În trecut un mic tîrg, așezat la o importantă răscruce de drumuri, Miercurea Ciuc s-a dezvoltat în ultimii ani devenind și un centru industrial de importanță republicană. Fabricile de mobilă, țesătoriile, mineritul de aici sau din Odorheiul Secuiesc, numeroasele ape termale sau alte lacuri tămăduitoare pentru cei bolnavi, aflate în Tușnad, Harghita-băi, Praid, Homorod, etc. fac ca acest județ să fie în plus și un obiectiv turistic de primă importanță, cu o mare pondere economică. Iar politica partidului nostru, privind naționalitățile conlocuitoare, a adus în zilele noastre înfrățirea — în cel mai deplin sens al cuvîntului — între români și secui. Recenta vizită prin aceste locuri a Secretarului General al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, însoțită de primirea entuziastă a românilor și secuilor din Miercurea Ciuc și Odorheiul Secuiesc, constituie încă o dovadă grăitoare a preocupării permanente a conducerii de partid și de stat, pentru dezvoltarea multilaterală a tuturor regiunilor patriei.

A fost interesant pentru mine, să aflu originile culturii muzicale de prin aceste meleaguri, cum s-a dezvoltat ea și care este stadiul actual al muzicii harghitene, ținînd seama — bineînțeles — de toți factorii economici, sociali și de civilizație, formată pe baza unor tradiții populare, aparținînd mai multor naționalități. Gazdele mele, tov. I. Szekereș — secretar județean al PCR — și prof. A. Becze — președintele Comitetului județean pentru Cultură și Educație Socialistă — mi-au răspuns cu multă amabilitate la cîteva întrebări și m-au călăuzit într-o documentare foarte interesantă în diferite locuri din județ.

În problema formării culturii muzicale de prin aceste locuri, se poate sublinia faptul că tezaurul bogat al muzicii populare a constituit multă vreme singura formă de manifestare artistică muzicală, de exprimare a năzuințelor și sentimentelor locuitorilor meleagurilor harghitene. Mai tîrziu, activitatea unor asociații culturale cum au fost la Ditrău, Odorheiul Secuiesc și la Miercurea Ciuc a contribuit simțitor la creșterea tradiției corale și muzicale în general, tradiție preluată și îmbogățită de numeroși și entuziaști dirijori, învățători și profesori. Este însă evident că tradiția cîntatului nu se poate limita la cele trei centre amintite mai sus, ci ea se bazează pe moșteniri mult mai îndepărtate. Astfel, existența corurilor de pe lîngă liceele tricentenare din Odorheiul Secuiesc și Miercurea Ciuc, tipărirea de partituri muzicale de Ioan Kájoni în urmă cu mai bine de 300 de ani la Mercurea Ciuc, tipărituri care au fost destinate tocmai satisfacerii cerințelor muzicale de aici, sînt dovezi care confirmă vechimea vieții muzicale a județului. Totuși, pe baza documentelor existente, putem considera oficial anul 1867 ca an al începerii activității muzicale, prin înființarea primului cor din comuna Ditrău cînd „cu ocazia unei serbări de amploare corul a prezentat un program de mare succes în comună", după cum spun învățătorii din acele timpuri, Borka Lajos și Adam Jozsef. Din alte mărturiii reiese că acest

cor a fost înființat în jurul anilor 1860—1865 de către breslele meseriașilor.

Mișcarea corală din Ditrău odată constituită, a primit un puternic imbold în 1868, cu ocazia înființării școlii civile. Aici au venit dascăli bine pregătiți care s-au alăturat cu toată priceperea muncii de ridicare a nivelului artistic al corului, pe lîngă care a luat ființă și un cor de copii. Pînă la izbucnirea primului război mondial corul bărbătesc al comunei și-a continuat neîntrerupt activitatea, sub conducerea dirijorilor Laszlo Istvan, Barabas Rajmond și Laszlo Istvan jr. În 1924 răsună din nou cîntecul, iar din 1926 corul dispune și de un statut, formația purtînd de la această dată numele „Cercul coral din Ditrău" și devenind membră a Asociației Coriștilor din Transilvania. Activitatea acestei valoroase formații a continuat neobosit, prin spectacole și concerte în toate localitățile județului, fiind condusă de numeroși dirijori iar din 1946 pînă în prezent avînd drept conducător pe vrednicul îndrumător al vieții culturale județene, Petreș Ignac ajutat de fiul său, Petreș Lajos.

Alături de această formație reprezentativă a județului Harghita, se mai pot nota și alte numeroase formații înființate încă din 1868, pe baza inițiativei locale a oamenilor muncii, a micilor industriași, a breslelor meșteșugărești. Astfel, corul bărbătesc din municipiul Odorheiul Secuiesc a cultivat cîntecul sub titulatura „Asociația corală", scopul acesteia fiind cultivarea, răspîndirea și popularizarea cîntecului de cor bărbătesc, contribuind în mod eficient la înfrumusețarea și închegarea vieții colective. Dintre manifestările acestui cor amintim participarea la primul festival public al cîntecului de la Cluj, în anul 1874, la concursul de cîntece din 1892, unde obține premiul Cel Mare al cîntecului, la concursul de la Rijeka (Iugoslavia) — 1894 unde a obținut locul I, la concursul din 1912 unde a obținut Premiul cel Mare.

Gazeta Ciucului (Csiki Lapek), din 1890, anunță înființarea „Reuniunii corale" din Miercurea Ciuc. Se stabilește deviza corului : „Sub poalele Harghitei, pînă ce vom trăi, / Doar despre vremi fericite, cîntecul va vorbi". Dovezile materiale, fotografiile cît și amintirile păstrate de către membrii mai vechi ai acestei Reuniuni, dovedesc o activitate continuă și însuflețită, datorită muncii susținute a membrilor săi. În 1899 corul este prezent la Sighișoara cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea lui Petőfi Sandor. În 1940, la invitația marelui compozitor maghiar Kodaly Zoltan, corul participă la concursul anual al Reuniunilor corale și cucerește o baghetă dirijorală de argint pentru interpretarea piesei acestuia, intitulată *Seară la secui*.

În afara acestor trei localități și în restul județului începe o activitate muzicală susținută. Se înființează diferite orchestre și fanfare la Praid, Gheorghieni, Toplița, Vlăhița, Lueta, Ocna de Sus, Seimeni, Racu, Remetea, Ciumani și altele care toate, contribuie la educarea muzicală a oamenilor. Rezultă de aci faptul că baza formării culturii muzicale din județul Harghita a constituit-o ca și în alte părți — mișcarea corală. Să vedem însă cum s-a dezvoltat cultura muzicală în anii noștri, în noile condiții de culturalizare, create de partid, în creșterea și educarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate. În această privință, Becze Anton ne relatează : „Eliberarea a adus și în viața muzicală a județului schimbări și certitudinea unei dezvoltări considerabile. Munca plină de abnegație a înaintașilor a pus temelia unei activități care azi s-a ridicat la treapta superioară de afirmare. Activitatea corurilor din Armășeni, Ditrău, Miercurea Ciuc, Lunca de Jos, Ocland, Porumbenii Mari, Petcu, Sîndominic, Remetea și Odorheiul Secuiesc a fost apreciată și de juriile concursurilor republicane la care au obținut premii și mențiuni în cursul anilor noștri. La fel sînt cunoscute în întreaga țară formațiile de ceterași din Ciumani și Armășeni, taraforile din Casinul Nou, Odorheiul Secuiesc, Remetea, Toplița, Ocna de Jos, Mădărași, Lueta, Miercurea Ciuc, și altele.

Reînființarea județului, prin noua împărțire administrativ-teritorială din 1968, a relevat noi prilejuri de manifestare a acestor formații artistice. Manifestări culturale de amploare cum sînt : festivalul folcloric „Primăvara harghiteană" de la Miercurea Ciuc, la care participă anual peste 2000 de artiști amatori și mai mult de 30000 de spectatori, festivalul fanfarelor „Răsună bradul" de la Toplița, festivalul și concursul de muzică ușoară „Siculus" din Odorheiul Secuiesc, care are drept scop stimularea compozițiilor de muzică ușoară în limba maghiară din țara noastră, toate acestea asigură un repertoriu original și valoros formațiilor corale, orchestrelor și interpreților. Valoarea acestui festival este ridicată, datorită participării celor mai cunoscuți interpreți ai muzicii ușoare românești, care susțin seară de seară frumoase recitaluri. Festivalul corurilor din Harghita, care se organizează în fiecare an la Ditrău, constituie un moment de trecere în revistă a activității acelora care nu precupețesc nici un efort pentru a cultiva în rîndul locuitorilor județului nostru pasiunea pentru frumos, dragostea pentru valorile universale ale literaturii corale din țară și de peste hotare. Documentele partidului nostru, din iulie și noiembrie 1971, ne-au îndrumat în orientarea judicioasă a repertoriilor formațiilor muzicale, a unor comenzi de cîntece muncitorești destinate formațiilor din uzinele județului nostru, de cultivare a frumosului și de educare a tineretului prin seri muzicale, la aceasta contribuind și numeroase instituții muzicale profesioniste din alte județe, ca Teatrul muzical din Brașov, Opera maghiară din Cluj, etc. Sîntem convinși că mergînd pe această cale, deschisă de înain-

taşii noştri şi cimentată de comuniştii zilelor noastre, vom păstra şi vom îmbogăţi fără să alterăm cu nimic tezaurul muzicii româneşti."

Acela care a cutreierat doar în urmă cu doi ani aceste frumoase meleaguri, rămîne azi uimit de realizările oamenilor muncii — pe diferite planuri — din Harghita, Miercurea Ciuc, Odorheiul Secuiesc. Tuşnadul şi alte localităţi din judeţ, îşi înalţă tot mai semeţ construcţiile noilor blocuri, ale unor hoteluri turistice de o ireproşabilă eleganţă, ale unor noi coşuri de fabrici şi uzine. Ochiul călătorului vede verdele păşunilor şi galbenul grîului, aude foşnetul duios şi misterios al brazilor. Muncitorii, ţăranii, intelectualii, tinerii şi vîrstnicii îşi dăruiesc talentul cîntînd cu bucurie, cu împlinire, pentru ca acest cîntec pornit de la poalele Harghitei să se înalţe şi să vestească pretutindeni viaţa minunată, frăţietatea românilor şi secuilor, viitorul fericit al patriei. Iar acest minunat cîntec spune, în esenţă, aidoma devizei corului din Miercurea Ciuc :

„Sub poalele Harghitei,
Pînă ce vom trăi
Doar despre vremi fericite
Cîntecul va vorbi !"

CLAUDIU NEGULESCU

PROFIL

Dimitrie Onofrei la 75 de ani

Răsărit din sînul înzestratului nostru popor, de pe acele plaiuri vecine cu „dulcele tîrg al Ieşilor," cîntăreţul Dimitrie Onofrei avea să cinstească muzica, interpretarea ei, de-a lungul unei existenţe împlinită în chip strălucit care l-a făcut cunoscut în toată lumea.

El a aflat de timpuriu în valorosul profesor şi compozitor Enrico Mezetti, de la Iaşi, un îndrumător preţios care, apreciindu-i remarcabilele daruri vocale, l-a înscris la Conservator. Tînărul Onofrei avea o voce baritonală de mare amploare, frumos timbrată, caldă şi de bogată expresie ; totodată o dicţiune foarte clară. Războiul din 1916—18, în care a luptat curajos, a întrerupt pentru o vreme preocupările-i artistice. Dar revenit la Iaşi, la îndemnul profesorilor săi şi după un turneu de mare succes prin unele oraşe moldovene, s-a hotărît să plece la studii în Italia.

Frumuseţea vocii sale a fost apreciată şi la Bucureşti, de baritonul Jean Atanasiu şi de dirijorul Egizio Massini, Onofrei fiind admis socictar al Teatrului Liric şi, acordîndu-i-se un concediu de un an pentru a se perfecţiona în Italia, la Milano.

Seriozitatea studiilor — în ciuda unei existenţe precare, plină de lipsuri — perseverenţa sa, munca-i artistică necurmată, desfăşurată pe temeiul însuşirilor sale native, au făcut din Dimitrie Onofrei unul din tenorii de seamă ai epocii. El şi-a apropiat în chip strălucit şi într-un timp scurt, exigentele roluri de tenor din *Rigoletto, Traviata, Tosca, Bărbierul din Sevilla, Faust, Boema,* afirmîndu-se repede, cu succes, pe o seamă de scene de operă din Italia.

După nici trei ani de la venirea sa în Italia, tenorul român era solicitat să cînte în cadrul spectacolelor de operă date de Compania muzicală San Carlo, din Statele-Unite. Astfel, în 1923 numele tenorului Dimitrie Onofrei apare pe afişele teatrului Century din New - York, unde *San Carlo Opera Company* da spectacolele sale, fiind cotat drept unul dintre cei mai buni tenori. Dimitrie Onofrei avea să se afirme necontenit, figurînd în spectacole alături de celebrităţi ca Beniamino Gigli, Titta Ruffo, Miguel Fleta, Maria Geritza, precum şi Bianca Saroya, care avea să - i devină soţie. La nici 29 de ani Onofrei era un artist de clasă mondială.

Eminentele - i însuşiri vocale şi, acel minunat bel - canto italian, erau întregite la Onofrei de o prezenţă scenică fermecătoare, de un joc deosebit de expresiv — ceea ce explică într - o largă măsură succesele sale de răsunet.

Revenind în ţară după o absenţă de şapte ani, Dimitrie Onofrei care a fost însufleţit tot timpul de un patriotism fierbinte, şi care a popularizat cîntecele şi romanţele româneşti, a fost întîmpinat cu toată dragostea de nenumăraţii săi prieteni şi admiratori. Spectacolele de operă — *Tosca, Faust, Boema* — susţinute în stagiunea 1927—1928, împreună cu soţia sa, soprana Bianca Saroya, la Bucureşti, au stîrnit un mare entuziasm în rîndurile iubitorilor de muzică iar prezenţa artistului la Iaşi a reprezentat un adevărat triumf. Academia de muzică şi artă dramatică decernîndu-i diploma de doctor „honoris causa" ; căci aşa cum i-a declarat George Enescu în 1935, cînd l-a felicitat la Los Angeles „a făcut pentru faima românească mai mult decît zece generali viteji".

O preţioasă activitate artistică a fost şi aceea de îndrumare, în calitate de pedagog şi profesor de canto, la Conservatorul din Cincinatti, precum şi în studioul pe care l-a creat şi condus vreme de 25 ani la Chicago.

Ajuns la o vîrstă venerabilă (la 8 august a împlinit 75 ani) Dimitrie Onofrei are dreptul să privească în urma sa cu mîndrie, la tot ceea ce a realizat de-a lungul unei vieţi închinată artei şi în care nu a încetat a se afirma ca român.

J. V. P.

„Vîrstele Euterpei" de Ada Brumaru

Literatura muzicologică nu cuprinde doar sfera cercetării istoriografice și analitice, pe de o parte, iar la limita inferioară fondul comentariilor accesibile monografice. Există o gradație a nivelului de comentare a muzicii — fenomen de cultură, istorie — în care eseul apare ca cea mai liberă, poetică și profesională modalitate de dialogare cu contemporaneitatea. Prin intermediul eseului, autorul poate invita cititorul la meditație, poate incita curente de opinii și, în primul rînd, poate contribui la fundamentarea unei baze estetice largi, fără de care viața muzicală nu-și împlinește menirea social filozofică. Spun aceste lucruri, determinat de lectura recentei cărți semnate de Ada Brumaru — *Vîrstele Euterpei*. O carte care abordează istoricește o epocă (sau cum spune autoarea „o vîrstă") a artei muzicale, o carte care evită reluarea didactică a unor date și evenimente, în favoarea conversației libere despre muzică. Cu cîțiva ani în urmă, Ada Brumaru schițase drumul parcurs astăzi cu siguranță, în excelentul studiu de panoramizare a *Romantismului muzical* (Ed. Muzicală, 1962). Se simțea deja atunci necesitatea privirii muzicii prin lentila puternică a analizei culturii umane în ansamblu. Puteam deja remarca că, dincolo de considerații strict profesionale, autoarea înclina spre comentariul personal al semnificațiilor operelor de artă, căutînd o justificare proprie, o argumentare cît mai clară a perenității valorilor. În cei zece ani care despart lucrarea despre care am amintit de noul volum, *Vîrstele Euterpei — clasicismul*, s-au acumulat experiențe, emoții și multiple informații, s-a conturat ceea ce numim în mod obișnuit personalitatea matură a comentatorului. Nici un moment Ada Brumaru nu dă impresia, acum, că ar dori să ofere o „lecție" de istoria muzicii. Dimpotrivă, cu eleganța unui stil din care nu lipsește rafinamentul unui neobosit autor de emisiuni muzicale „radio" sau „tele" transmise, scriitoarea se adresează interlocutorului, pornind de la presupunerea că acesta dorește să stea de vorbă despre muzică. De aici se degajă prima calitate a cărții, și anume afecțiunea și firescul dialogului, farmecul îmbinării noțiunilor și informațiilor folositoare cu aprecieri ponderate dar personale despre subiect.

Citind cartea, neîndoios te gîndești că ea preludează un viitor volum despre romantism. De ce? Pentru că debutează cu o dezbatere asupra însăși accepțiunii noțiunii de „clasicism", ca o categorie dinamică, în devenire. Dacă în aceste pagini aflăm de unde pornește epoca romantică, încheierea ne avertizează că continuarea firească este o problemă deschisă. Astfel situată, epoca clasică apare ca un secol de aur, dintr-un mare șir de secole asemănătoare ca valoare, deosebite doar ca evenimente. Adică, „o vîrstă".

Pentru prima dată, un volum despre clasicism se deschide cu perioada cea mai greu de delimitat istoricește, acea cultură caleidoscopică a muzicii franceze din pragul secolelor XVII—XVIII. De la Lully la Rameau, decenii de artă decantată arată că clasicismul nu a înflorit doar în Viena tîrzie a lui Haydn. De-abia după aceste deschideri de orizonturi autoarea plasează „premisele clasicismului" (cap. II) în Italia și Germania, insistînd asupra locului și rolului pe care l-au avut maeștrii barocului. Viu colorat, capitolul următor — „Arta și viața muzicală în sec. XVIII" — explică pe larg condițiile esențiale de schimbare a climatului, de orientare spre un alt mod de gîndire nu numai al creatorului, ci și al interpretului și societății. În acest spațiu temporal, Ada Brumaru îl situează apoi pe marele nedreptățit al clasificărilor istorice, Cristoph Wilibald Gluck, acordîndu-i importanța cuvenită în pregătirea teatrului mozartian, cu care culminează secolul clasicismului (căci autoarea tinde spre lărgirea limitelor epocii, pe întregul secol XVIII). Încheierea acestui capitol cu comentarea operelor lui Mozart (cap. IV) este una dintre cele mai atrăgătoare dizertații despre fenomenologia caracterelor teatrului muzical clasic. De-abia acum, după ce am lăsat în urmă decenii de evenimente muzicale, apare în carte (cap. V) figura lui Haydn, ca o consecință a acumulărilor precedente. Alături de contemporanul său, Mozart, Haydn se conturează în evoluție, autoarea punctînd acele momente care trebuie neapărat căutate apoi în audiția de concert. Da, căci întreaga carte vizează aspectul practic al meditațiilor ce se vor ivi, ulterior, în contact cu muzica. De aici și neta deosebire pe care o face, în privința lui Beethoven, „dincolo de veacul său" (cap. VII). Analiza personalității beethoveniene, care a fascinat atîți comentatori de-a lungul a două secole, nu supune judecății o altă opinie, dar indică posibile deschideri ale interpretării estetice a operei și mesajului. Aici, în ultimele pagini, presupunerea că am citit doar o parte dintr-o suită de eseuri, se adevărește. Autoarea își încheie volumul cu un citat din Romain Rolland, care, vorbind despre Beethoven mărturisește :... aici ajungem la niște munți inaccesibili. Și totuși, numai pe înălțimea lor înveți să cunoști voluptatea de a respira".

Am fost poate nedrept accentuînd doar aspectul dialogului extrem de viu pe care Ada Brumaru îl angajează cu cititorul (repet, cititor privit întotdeauna ca un virtual meloman, ca un pasionat urmăritor al concertelor). Pentru cine vrea, indicațiile de amănunt asupra unor lucrări (tipărite departajat cu altă formulă grafică), citarea unui mare fond bibliografic, înseamnă prețioase informații pentru un itinerar ce va trebui străbătut, după puterea fiecăruia, la încheierea lecturii. Este neîndoios un itinerar fascinant, în care Ada Brumaru a ales drumul încîntător al capodoperelor, învățîndu-și prietenii să-l străbată fără prejudecată, fără teribilisme. Adică, cu liniștea și bucuria unui om care privește cu aceeași înțelegere un Michelangelo, citește un Shakespeare sau Byron, ascultă un Beethoven sau Enescu.

GRIGORE CONSTANTINESCU

„Pătimirile și măreția maeștrilor" de Thomas Mann

E cu neputință să cuprinzi personalitatea complexă și vastă a lui Thomas Mann fără a-i cunoaște, pe lîngă romane și nuvele, eseistica, mai cu seamă că eseul intervine în tehnica romancierului încă de la *Muntele magic* (1924), spre a-și afirma în *Doctor Faustus* (1947) dreptul deplin de a conferi beletristicii contemporane noi dimensiuni. Culegerea făcută de traducătorii Iosefina și Camil Baltazar, care au știut să imprime fiecărei fraze densitatea și, în același timp, muzicalitatea profundă a stilului marelui prozator german, nelăsînd niciodată impresia lucrului făcut fără maximă considerație filologică și artistică față de textul original, transpus cu îndoita grijă a fidelității și frumuseții, cuprinde *Măreția și pătimirile lui Richard Wagner, Goethe ca reprezentant al epocii burgheze* și *Călătoria pe mare cu Don Quijote.*

Pasionat al operei pline de muzică a lui Wagner, strivit aproape de grandoarea lui Goethe, dar simțind totodată o deplină familiaritate cu personalitatea și cu mediul lui de viață, transformînd un jurnal de călătorie într-o lungă meditație, nu fără ascuțișuri polemice, privind valoarea operei lui Cervantes și simbolurile personajelor ei, asupra omului, asupra umanismului, a destinelor artei legate de destinele umanității întregi, Thomas Mann și-a scris eseurile — chiar pe cele prilejuite de comemorări festive — din nevoia de a-și confrunta propriile experiențe și drumul străbătut de personalitatea sa proprie cu experiențele și itinerariul cîtorva dintre marii maeștri ce l-au precedat în muzică, literatură și gîndire. Căutînd să definească, atît ca scriitor, cît și ca om al secolului său, european în primul rînd, care are privirile *„prea îndreptate înapoi"*, cum afirmă în încheierea eseului despre eroul lui Cervantes, el a studiat viața maeștrilor, geniul creator care se realizează imperceptibil sau exploziv, atributele lui venind deopotrivă din afară și din latențele personalității. Drama cea mai profundă și inevitabilă în biografia multora din ei o vede în refuzul lor de a se supune puterilor cunoscute și necunoscute ce acționează asupra omului integrat în mecanismele societății și tributar clișeelor gîndirii timpului și locului în care au trăit. Maeștrii trec cu toții dincolo de orizonturile cucerite în artă, în viață, în modul de a gîndi, încrezători în ingenuitatea frumosului, a visului, a basmului, care nu contrafac realitatea, ci i se suprapun cu scopul de a o îmbogăți, de a ne înlesni nouă, celor mărunți și comuni, să descoperim rădăcinile și esența lucrurilor. Ceea ce urmărește în ultimă instanță Thomas Mann este de a transpune în planurile conștiinței depline relațiile adesea subterane dintre viață și operă, prin jocul secret și capricios al amănuntelor de biografie, de caracter, de concepții ideologice.

Pe noi ne interesează din acest volum îndeosebi capitolul asupra lui Richard Wagner, fără ca eseurilor despre Goethe și Don Quijote să le acordăm mai puțină atenție. Thomas Mann vede în el pe unul dintre cei mai mari făuritori de mituri ai Germaniei secolului al XIX-lea, mituri de artă și mitul artistului aflat în centrul adulației universale, spre care compozitorul a năzuit conștient, și nu fără sinuozități în acurateța etică a gesturilor sale, construindu-și singur treptele ce aveau să ducă, în final, nu numai la atîtea drame muzicale mărețe, la Bayreuth și la celebritate, dar și la nemurire. Wagner pune în slujba mitului eroic toată fantezia sa creatoare. Dar mitul acesta se confundă, în substanța sa, cu voința de a trăi și de a iubi, tinzînd neîncetat spre îmbinarea naivității cu sublimul, trăsătură pe care autorul o descoperă în orice *„artă mare"*. Artistul nu este scutit de contradicții, nesupunerea și neadaptarea lui se lasă învăluite de pesimismul moral și de atmosfera decadentă a burgheziei veacului trecut, încît genialitatea și demonismul wagnerian fac casă bună cu confortul și pedanteria mic-burgheze. Scriitorul protestează însă împotriva încercării Germaniei național-socialiste din ajunul ultimului război de a da un sens denaturat gesturilor și replicilor cu colorit naționalist ale lui Wagner. *„Asta ar însemna*, spune el, *să le falsificăm, să facem abuz de ele, să știrbim puritatea lor romantică"* !

Thomas Mann a văzut în marile spirite creatoare de artă niște chezășii ale umanismului. Meditațiile scriitorului s-au născut dintr-o patimă a luminii și clarificărilor, într-o epocă de umbre, de unde și reflexele adeseori aspre din afirmațiile pe care le face de pe pozițiile umanistului european, dar și din făgașul limitat și limitativ — *„de mijloc"* — al burgheziului german, incapabil de a-și uita antecedentele și antecesorii, chiar dacă liniile gîndirii sale sînt mai viguroase și mai acuzate decît ale clasei căreia îi aparține. Rămîne, oricum, admirabilă denunțarea dușmanilor permanenți ai omului și ai umanității sale, făcută de scriitor cu întreaga forță de convingere a geniului său, cu un condei sensibilizat și de propriile suferințe, care n-au fost epuizate de exilul în America, atît de străină concepțiilor sale de viață, fiindcă i s-au adăugat necurmat chinurile morale provocate de absurditatea ororilor și crimelor săvîrșite de poporul său înfeudat nazismului, de mizeria și promiscuitatea impusă unei mari părți din omenirea subjugată de armele ce doboară.

N-aș vrea să închei această scurtă însemnare despre o apariție atît de valoroasă înainte de a cita excelentul studiu introductiv al lui Valeriu Râpeanu, care salută apariția „acestei strălucite expresii a gîndirii secolului nostru, aflate necondiționat în slujba ideilor de progres, demnitate umană și de încredere în viitor, o carte în care — cu toate punctele de vedere ce nu-și mai află astăzi *(parțial, aș îndrăzni să adaug)* viabilitatea — citim gîndurile unei conștiințe militante, ale unui mare creator, ce a făcut din scris una din expresiile luptei împotriva naționalismului, a obscurantismului, a conservatorismului".

GEORGE SBÂRCEA

Festivalul și concursul național de muzică ușoară, Mamaia 1972

Juriul de specialitate și juriul publicului au acordat următoarele premii și mențiuni :

PENTRU CREAȚIE

Premiul I : **Frumuseții tale** de George Grigoriu, versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu ; **Izvor de frumusețe** de Radu Șerban, versuri Aurel Storin.

Premiul II : **Dragostea dintîi** de Temistocle Popa, versuri Tiberiu Utan ; **În rîndul patru** de Temistocle Popa, versuri Mircea Block.

Premiul III : **O pasăre, un fluture** de Florin Bogardo, versuri Ioana Diaconescu ; **În fiecare port** de Aurel Giroveanu, versuri Harry Negrin ; **A-ntinerit romanța** de Aurel Giroveanu, versuri Aurel Felea.

Mențiuni : **Privește lumea** de Gelu Solomonescu, versuri Fred Firea ; **Dulce tîrg al Ieșilor** de Richard Stein, versuri Mihail Djentemirov ; **Cine spune că-i ușor** de Petre Mihăescu, versuri Fred Firea.

Mențiuni de popularitate (onorifice) : **Hei, mare** de George Grigoriu, versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu ; **Ia-ți mireasă ziua bună** de George Grigoriu, versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu ; **Ce tînăr ești** de Radu Șerban, versuri Aurel Storin ; **În rîndul patru** de Temistocle Popa, versuri Mircea Block

PENTRU INTERPRETARE

Premii speciale (în ordine alfabetică) : Aurelian Andreescu, Doina Badea, Anda Călugăreanu, Corina Chiriac, Mihai Constantinescu, Cornel Constantiniu, Dida Drăgan, George Enache, Stela Enache, Ioana Iliant, Mihaela Mihai, Marina Voica.

Festivalul și Concursul național de muzică ușoară, ediția 1972

Față de edițiile anterioare ale tradiționalului concurs național de muzică ușoară, cea din anul acesta — a cărei etapă finală a avut loc la Constanța în zilele de 25—30 iulie 1972 — a prezentat cîteva evidente îmbunătățiri de concepție și de desfășurare organizatorică. Triplul patronaj al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Comitetului de Radioteleviziune și Uniunii Compozitorilor i-a asigurat de la început cadrul de responsabilități, în limitele căruia și-a adus contribuția fiecare din cele trei foruri. Publicarea în presă a concursului a avut loc mult mai devreme ca de obicei, ceea ce a permis obținerea din timp a pieselor din partea autorilor și asigurarea unei activități corespunzătoare, fără grabă, din partea juriului de selecție. Pe de altă parte, însăși componența acestui juriu a fost mai bine chibzuită, printre membrii săi aflîndu-se trei muzicologi (Nicolae Călinoiu — în calitate de președinte —, George Sbârcea, Petre Codreanu), patru compozitori (N. Kirculescu, H. Mălineanu, Laurențiu Profeta, Vasile Veselovschi), doi poeți (Ion Horea, Nicolae Stoian) și doi interpreți (Gică Petrescu, Valentin Teodorian), cu toții sub președinția de onoare a compozitorului Ion Dumitrescu. Din cele 168 de cîntece special compuse în vederea concursului și depuse la secretariatul juriului au fost alese în cele din urmă 27, urmărindu-se cu consecvență mai multe obiective pentru etapa finală : confruntarea creatoare a compozitorilor și interpreților cu publicul larg, prezentarea selectivă a noilor cîntece concepute în forme artistice cît mai elevate, concretizarea stadiului actual și a perspectivelor muzicii ușoare românești. Așa cum a precizat Nicolae Călinoiu în cuvîntul său introductiv de pe scena teatrului constănțean, competiția aceasta este destinată să-și găsească locul în ansamblul manifestărilor muzicale de toate genurile, naționale sau internaționale, care au început să capete caracter de periodicitate în țara noastră, la București (Festivalul și concursul internațional „George Enescu"), Brașov (Festivalul și concursul internațional „Cerbul de aur", Festivalul de muzică de cameră), Cluj (Toamna muzicală clujeană), Tîrgu-Mureș (Zilele muzicale tîrgumureșene) etc.

În vederea încurajării artei interpretative românești a genului, s-a stabilit totodată ca — în afara distincțiilor destinate să răsplătească cele mai izbutite creații — să se acorde premii și celor mai valoroase realizări obținute de cîntăreții prezenți în finala concursului, fixîndu-se principiul ca fiecare cîntec să fie executat în două variante de interpretare, deosebite atît prin persoana cîntărețului, cît și prin orchestrație.

În preajma serii inaugurale a finalei s-a anunțat că din cele 27 de cîntece reținute de juriu, patru aparțin lui Radu Șerban, patru lui George Grigoriu, trei lui Temistocle Popa, două lui Aurel Giroveanu, două lui Gelu Solomonescu și cîte unul lui Elly Roman, Richard Stein, Horia Moculescu, Adalbert Winkler, Camelia Dăscălescu, Florin Bogardo, Sergiu Mandi, Ion Stavăr, Robert Flavian, Edmond Deda, Petre Mihăescu, Liviu Marcovici. S-a constatat de asemeni, că au fost indicați de către compozitori, pentru interpretarea celor două variante ale pieselor, în total 18 cîntăreți, cei mai frecvent programați fiind Mihaela Mihai, Aurelian Andreescu, Corina Chiriac, Doina Badea, George Enache, Stela Enache, Cornel Constantiniu și Mihai Constantinescu. Alături de aceștia și de alți interpreți cunoscuți ca Anda Călugăreanu, Dida Drăgan, Dan Spătaru, Marina Voica sau Olimpia Panciu, au mai fost desemnați și cîțiva soliști mai puțin (sau de loc) afirmați în domeniul muzicii ușoare, ca Ioana Iliant (recent promovată solistă a Teatrului „C. Tănase"), Elena Munteanu (cîștigătoare a trofeului „Steaua fără nume" — muzică populară — al Televiziunii), Cornel Rusu (solist al Operei Române), Sergiu Mandi (compozitor al uneia din piesele finaliste) și Mircea Șerban. Pentru completarea programelor serale, s-a decis ca 12 dintre soliști să prezinte, în afară de concurs, microrecitaluri de cîte 4—5 piese, incluzînd atît cîntece anterior lansate de ei, cît și eventuale prime audiții.

În aceste condiții, s-a ridicat cortina în sala Teatrului din Constanța peste etapa finală a competiției. În cele ce urmează, încercăm să desprindem cîteva impresii generale, după audierea celor 27 de cîntece în două interpretări diferite, așa cum au apărut deopotrivă în fața publicului prezent în sală și a milioanelor de telespectatori care au urmărit seară de seară concertele pe micul ecran.

CREAȚIA

Prima impresie, care s-a impus cu forța evidenței, a fost aceea că ne aflăm în fața unei selecții caracterizate printr-o mare diversitate tematică și de genuri. Cîntecul de generoasă desfășurare melodică, inspirat de dragostea fierbinte pentru patrie și pentru frumusețile meleagurilor natale, a fost prezent prin cinci creații, semnate de George Grigoriu *(Frumuseții tale)*, Radu Șerban *(Izvor de frumusețe)*, Richard Stein *(Dulce tîrg al Ieșilor)*, Elly Roman *(Oltule, măi Oltule)*, Ion Stavăr *(Țara mea)*. Alături de acestea, s-au remarcat cîteva piese de aleasă factură poetică, relevînd afinitatea pentru un lirism de ținută, cu un subtil colorit de nuanțe, a compozitorilor Florin Bogardo *(O pasăre, un fluture)*, Radu Șerban *(Timp senin, Pasăre de apă)*, Liviu Marcovici *(Chemare)*, Camelia Dăscălescu *(Un tren într-o gară)*. Nu au lipsit nici cîntecele vesele, tinerești, pline de antren și de voioșie, scrise de George Grigoriu *(Hei, mare, Ia-ți mireasă ziua bună)*, Temistocle Popa *(În rîndul patru, Cine-i fata)*, Radu Șerban *(Ce tînăr ești)*. O altă categorie de cîntece și-a propus să vehiculeze idei cu caracter profund educativ-omenesc, înveșmîntate în

haina cîntecului ritmat de muzică uşoară, aşa cum au fost cele compuse de Gelu Solomonescu *(Priveşte lumea)*, Petre Mihăescu *(Cine spune că-i uşor)*, Horia Moculescu *(Pentru ce trăiesc)*, George Grigoriu *(Dă-mi mîna prietene)*. În categorii aparte trebuiesc clasate piesele lui Aurel Giroveanu *(În fiecare port, A-ntinerit romanţa)*, cu un parfum evocator, poate puţin desuete, dar de o frumoasă inspiraţie melodică, cîntecul spiritual al lui Sergiu Mandi *(Fabulă veche)*, urmărind „reabilitarea" greerelui din celebra fabulă a lui La Fontaine, şi compoziţiile întrucîtva alambicate, dar dovedind o ţinută muzicală elevată, ale lui Robert Flavian *(Şi am vrut)* şi Adalbert Winkler *(Nu te mai ascunde)*.

Dincolo de această remarcabilă varietate de conţinut şi de gen, piesele alese au demonstrat şi nivelul profesional tot mai înalt spre care tind compozitorii noştri, dovedindu-se odată mai mult că această competiţie constituie un important stimulent prin faptul că determină pe creatorii genului să dea tot ce au mai bun pentru marea întrecere anuală.

Este, pe de altă parte, foarte posibil ca numai o mică parte din cele 27 de cîntece să se bucure de o largă circulaţie, devenind „şlagăre". Dar scopul concursului nu este lansarea cu orice chîp a unor refrene uşor de reţinut (care se pot impune şi singure, în tot restul anului, fără ajutorul unui concurs special), ci mai degrabă să atragă atenţia asupra variatelor posibilităţi ale genului, determinînd un efort general de auto-depăşire al compozitorilor şi ridicarea nivelului de înţelegere şi de exigenţă al publicului larg. Dacă, în aceste condiţii, unele melodii se afirmă şi ca şlagăre, cu atît mai bine! Dar nu accesibilitatea imediată trebuie să fie criteriul de apreciere a calităţii pieselor intrate în concurs.

Cîteva cuvinte despre texte. Şi aci s-a simţit că juriul a fost preocupat să ridice tot mai sus ştacheta exigenţei. Cu rarisime excepţii, au fost eliminate din faza finală textele cu platitudini şi locuri comune, tinzîndu-se spre favorizarea versurilor cu un conţinut mai bogat de idei şi cu o formă mai îngrijită şi mai originală de expresie. Faptul s-a remarcat în primul rînd în versurile unor poeţi consacraţi ca Tiberiu Utan, Nina Cassian, Marin Sorescu, Ioana Diaconescu, dar şi în acelea ale unor specialişti ai genului, ca Aurel Storin, Aurel Felea, Mihai Maximilian, Fred Firea, Harry Negrin, Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu, pentru a nu mai vorbi de Alex. Mandi (în calitatea sa de poet). O frumoasă ţinută a caracterizat şi versurile tînărului Gheorghe Vîlcu (pseudonimul folosit de fiul compozitorului Radu Şerban) în cîntecul *Pasăre de apă*. Ce e drept, uneori textele nu au „păcătuit" printr-o excesivă claritate a ideilor, ca de pildă cele ale lui Eugen Rotaru *(Şi am vrut)* sau ale Danielei Caurea *(Chemare)*, după cum acentele muzicii nu s-au suprapus întotdeauna, aşa cum se cuvine, peste cele ale versurilor (cazul piesei lui Adalbert Winkler *Nu te mai ascunde*, pe versuri de Marin Sorescu). Dar acestea au fost excepţii, după cum excepţii au fost şi unele texte mai banale ale lui Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu *(Hei, mare)* sau Mircea Block *(În rîndul patru)*. Impresia generală favorabilă, în acest domeniu, rămîne dominantă.

Modul în care palmaresul final al concursului — la adoptarea căruia a colaborat şi un juriu special al publicului, alcătuit din oameni ai muncii de diferite profesiuni din Constanţa — a ierarhizat piesele, corespunde în linii mari realităţii valorice, chiar dacă, după opinia unora, anumite piese trebuiau clasate mai jos, iar altele mai sus. Poate că nu era, pe de altă parte, absolut necesar să se acorde şapte premii (două premii I, două premii II şi trei premii III) în locul celor trei instituite prin regulament, ştiut fiind că printr-un prea mare număr de distincţii se ajunge la demonetizarea recompenselor acordate. Cît despre cele patru menţiuni onorifice de popularitate, ele se justifică pe deplin, corespunzînd — după toate probabilităţile — cu piesele care se vor impune ca şlagăre (vezi palmaresul la pag. 31 a revistei de faţă).

INTERPRETAREA

În general, se poate afirma fără teama de a greşi că interpreţii au depus — aproape în totalitatea lor — eforturi substanţiale pentru a prezenta în cît mai bune condiţiuni noile creaţii româneşti. Fiecare dintre ei a pus în acţiune posibilităţile de care dispune, înfăţişîndu-se în faţa publicului şi a juriului la nivelul maxim atins pînă în prezent în evoluţia carierei sale artistice.

Confruntarea a două interpretări ale aceleiaşi piese — practicată în mod curent şi la alte festivaluri şi concursuri de recunoscut prestigiu din străinătate — a dus la interesante concluzii privind atît calităţile intrinsece ale pieselor, cît şi modalităţile de expresie ale soliştilor. S-ar putea înşira aci multe exemple comparative grăitoare pentru a ilustra modul în care un solist sau altul şi-au adus contribuţia personală la valorificarea însuşirilor unui cîntec. Dacă ne vom referi, de pildă, la Doina Badea şi Mihaela Mihai, două cîntăreţe cu personalităţi atît de diferite, vom putea constata că fiecare dintre ele au redat dintr-un alt unghi melodia — distinsă cu premiul I — *Frumuseţii tale* de George Grigoriu, prima punînd în acţiune somptuozitatea glasului său, a doua realizînd o interpretare de profundă interiorizare. Dacă, pe de altă parte, tînăra Elena Munteanu a împrumutat cîntecului lui Aurel Giroveanu *A-ntinerit romanţa* multă căldură şi prospeţime, Corina Chiriac a ştiut să-i releve cu pregnanţă ambianţa specifică, punînd în valoare sensul versurilor cu o superioară ştiinţă a rostirii actoriceşti. După Mihaela Mihai, care a ţesut în jurul piesei lui Radu Şerban *Timp senin* o atmosferă de tulburătoare vrajă, Marina Voica i-a subliniat mai degrabă puritatea liniei melodice, adăugîndu-i unele accente dramatice în final. George Enache — afirmat mai cu seamă prin contribuţia adusă la lansarea unor cîntece vesele, antrenante — a dovedit că posedă resursele necesare pentru interpretarea unei piese „de linie", aşa cum este *Izvor de frumuseţe* de Radu Şerban, lucru cu atît mai meritoriu, cu cît exista, ca termen de comparaţie, prima versiune a Doinei Badea, indiscutabilă specialistă a genului. Ioana Iliant, debutantă în această exigentă întrecere, a avut ocazia să-şi demonstreze posibilităţile (culoare vocală interesantă, acute puternice, frazare firească) în piesa lui Horia Moculescu *Pentru ce trăiesc*, după

ce, în prima variantă, cîntecul a beneficiat de execuţia de ridicată ţinută profesională a lui Aurelian Andreescu. Au existat, evident, şi cazuri în care confruntarea a scos la iveală unele slăbiciuni sau incompatibilităţi ale interpreţilor ; astfel, de exemplu, *Fabula veche* a lui Sergiu Mandi n-a avut de cîştigat de pe urma cuplului Olimpia Panciu — Mihai Constantinescu, prea puţin înclinaţi (mai ales cea dintîi) spre cultivarea finei note ironice implicate de text, mai ales că primii interpreţi — autorul şi Mihaela Mihai — au ştiut s-o valorifice cu un degajat şi rafinat simţ al umorului.

Meritele cîntăreţilor, legate de stadiul actual al dezvoltării lor, au putut fi şi mai precis evaluate dacă adăugăm la apariţiile lor în concurs micro-recitalurile de 4—5 cîntece pe care le-au prezentat 12 dintre ei. Cîţiva solişti au dovedit, cu prilejul acestei manifestări, că au ajuns la un nivel remarcabil în raport cu stadiul atins anterior. Cel mai spectaculos „salt" l-a realizat fără îndoială *Aurelian Andreescu*, aflat în prezent la deplina maturitate a indiscutabilului său talent. Ovaţiile de care s-a bucurat la gala laureaţilor după interpretarea cîntecului lui Florin Bogardo *O pasăre, un fluture* au răsplătit pe merit calităţile sale vocale, simţul său stilistic, cîntul său nuanţat. Progrese importante a realizat şi *Mihaela Mihai*, care reuşeşte să transmită idei şi sentimente foarte variate punînd în acţiune aproape numai expresia vocală şi mimica. Este o cîntăreaţă deosebit de sensibilă şi de inteligentă, care a înregistrat în plus şi un evident pas înainte în direcţia perfecţionării culturii vocale, pentru a nu mai vorbi de ţinuta sa scenică şi vestimentară, plină de distincţie şi de bun gust. Despre *Doina Badea* nu este mult de adăugat faţă de ceea ce se cunoaşte în deobşte. Muzicalitatea, noblețea frazării, „legato"-ul realizat în spiritul tradiţional al „belcanto"-ului, au impresionat din nou, ca în toate apariţiile sale precedente, deşi — tot ca întotdeauna — latura pur vocală primează de regulă asupra expresiei legată de conţinut. *Dida Drăgan* a produs, la micro-recitalul ei, o impresie puternică, datorită pasiunii extraordinare care însufleţeşte interpretările sale, făcînd-o să ardă ca o flacără. Dezlănţuită în piesa lui Alex. Mandi *Greu se mai fac oamenii oameni*, ea a părut să-şi consume energia pînă la ultima picătură ; şi totuşi, a găsit resursele necesare pentru a continua cu alt cîntec, realizat la aceeaşi înaltă tensiune. Unde o fi găsind această firavă cîntăreaţă asemenea inepuizabile rezerve de energie ? La concurs, în schimb, au apărut unele fisuri evidente : atunci cînd piesele nu sînt solid „aşezate" în repertoriul ei, Dida Drăgan le modifică, le deformează, încercînd parcă să le aducă la numitorul comun al stilului pe care-l practică, ceea ce duce la o nedorită uniformizare, pornită din tendinţa de a demonstra cu arice chip dimensiunile posibilităţilor sale tehnice (de altfel de o virtuozitate cu totul ieşită din comun). *Anda Călugăreanu* a creat, ca de obicei, un antren contagios pe scenă, a fost degajată, plină de viaţă şi de umor, atrăgîndu-şi pe loc simpatia sălii. Păcat că n-a avut prilejul să demonstreze şi alte faţete ale multilateralului său talent, compozitorii dedicîndu-i numai piese de mare vivacitate ritmică în acest concurs. *Marina Voica* este şi ea într-un evident progres vocal şi într-un proces de îmbogăţire a valenţelor sale expresive. Mişcarea scenică este însă adeseori stereotipă, pare prea exact studiată „de acasă", iar mijloacele folosite sînt încă predominant exterioare. *Corina Chiriac* s-a dovedit în ascensiune pe plan pur vocal, dar şi pe acela al valorificării inteligente a textelor literare, la care o ajută pregătirea sa actoricească. În aceste condiţii, a ajutat la evidenţierea calităţilor unor piese ca *Pasăre de apă* de Radu Şerban, *A-ntinerit romanţa* de Aurel Giroveanu, *Cine spune că-i uşor* de Petre Mihăiescu, *Chemare* de Liviu Marcovici, toate cu texte care solicită o capacitate de interiorizare, de care Corina Chiriac dispune în mod evident. Domeniul acestor piese „de atmosferă", la care se adaugă şi acela al melodiilor cu substrat folcloric (mai ales de influenţă lăutărească, ca în cîntecul *Te iubesc pînă la moarte* de H. Mălineanu, prezentat cu succes în micro-recital), pare să-i convină cu precădere, ceea ce conferă repertoriului său — şi, prin extindere, personalităţii sale — un caracter întrucîtva unilateral. Dar poate că este preferabil să stăpînești în adîncime un singur domeniu, decît să apari mediocru în mai multe ! În ascensiune se află şi *George Enache*, care pare să depăşească stadiul iniţial de „băiat simpatic", pentru a dezvălui uneori resurse expresive şi vocale nebănuite. Dacă va munci cu seriozitate, va reuşi să se ridice pe o treaptă superioară de realizare artistică. *Stela Enache* s-a dovedit din nou a fi o cîntăreaţă sensibilă, muzicală, capabilă să se afirme în piese străbătute de un subtil filon poetic, dar şi să izbucnească, la nevoie, în accente patetice. Totuşi, personalitatea sa este încă în curs de definire, o oarecare timiditate pare s-o cuprindă în scenă. Poate că acordarea unui recital, fie el chiar şi „micro", în contextul acestui important concurs, a fost prematură... *Cornel Constantiniu* a produs o impresie generală predominant favorabilă : calităţile sale vocale, în evident curs de perfecţionare, au fost puse în slujba unui repertoriu variat, cuprinzînd — la recitalul său — şi cîteva prime audiţii de o factură destul de dificilă, cărora talentatul artist le-a făcut faţă în mod onorabil ; păcat că, în activitatea sa de cîntăreţ, Cornel Constantiniu nu valorifică mai multilateral calificarea sa profesională de actor, pentru a evita impresia de monocromie, pe care o degajă mai ales cînd este ascultat într-o suită de mai multe cîntece. Despre *Mihai Constantinescu* se poate afirma cu certitudine că este o apariţie agreabilă, tinerească, destinată să cunoască în continuare un succes de public tot mai consistent, datorită mobilităţii sale scenice şi coloritului specific al timbrului său vocal. Compoziţiile sale proprii, care l-au impus atenţiei generale, sînt accesibile, de o factură melodică simplă, curgătoare, deşi cu texte uşor infantile. A reuşit să impună, la concurs, piesele *Ia-ţi mireasă ziua bună* de George Grigoriu şi *Cine-i fata* de Temistocle Popa, dîndu-le multă culoare şi vioiciune tinerească. O evoluţie neaşteptat de ştearsă a avut-o *Dan Spătaru* la recitalul său din prima seară, în care a reluat — în interpretări mai neconvingătoare decît i le cunoşteam anterior — cîteva din piesele pe care le-a lansat.

Aflat în fața situației neprevăzute că marea majoritate a soliștilor s-au achitat în mod remarcabil de sarcinile lor și că între ei nu se puteau crea în mod strict echitabil diferențieri de clasament, deoarece toți au cîntat ceea ce le-au dat compozitorii, nu ceea ce au putut alege ei înșiși spre valorificarea potențialului lor artistic, juriul a recurs la soluția acordării a 12 premii speciale „ex aequo" cîntăreților care au susținut recitaluri (minus Dan Spătaru, însă plus Ioana Iliant). Poate că soluția aceasta n-a apărut în ochii publicului ca cea mai judicioasă, de vreme ce, în mod efectiv, au existat totuși cîțiva cîntăreți care s-au impus în mod deosebit prin cantitatea pieselor prezentate în concurs și prin aportul lor personal la evidențierea calităților acestora (Aurelian Andreescu, Mihaela Mihai, Doina Badea). Dar — cine știe? poate că și alți cîntăreți ar fi dovedit merite asemănătoare dacă însușirile lor ar fi fost mai intens solicitate de compozitori! De aci este, în orice caz, de tras o concluzie pentru viitoarea ediție a concursului, spre a nu se repeta situația în care se scot la concurs trei premii și patru mențiuni de interpretare, acordîndu-se pînă la urmă 12 „premii speciale" la egalitate!

Ar mai fi multe aspecte de comentat pe marginea acestui concurs, dar ne limităm, în concluzie, să relevăm aportul de înalt profesionalism și de neprecupețită muncă al Orchestrei de estradă a Radioteleviziunii și al dirijorului Sile Dinicu, care au asigurat — în excelente condiții artistice — acompaniamentul întregului concurs și al celor 12 micro-recitaluri. Datorită lor și mănunchiului talentaților soliști, finala concursului național de muzică ușoară s-a putut desfășura conform așteptărilor, constituind o adevărată platformă de lansare pentru cele mai noi și mai izbutite creații ale compozitorilor noștri.

EDGAR ELIAN

Corala „Paul Constantinescu"

Dintre formațiile corale care s-au ridicat la un înalt nivel al măiestriei artistice, se detașează net corul mixt al Palatului Culturii din Ploiești, care actualmente poartă numele compozitorului ploieștean Paul Constantinescu. Corul, care continuă tradiția de peste 100 de ani de mișcare corală în orașul Ploiești, înființat în 1965, a urcat pe treptele afirmării artistice datorită muncii susținute a dirijorului său, Gheorghe C. Ionescu, specialist la Centrul de îndrumare al creației populare din București.

Formația ploieșteană a depus dealungul anilor o activitate susținută, soldată cu rezultate remarcabile pe plan național și internațional. Astfel la concursurile republicane ale artiștilor amatori, începînd din 1961 și pînă în 1971, ea a cucerit cu regularitate titlul de Laureat, iar la concursul al X-lea „Omagiu Partidului" a obținut „Marele Premiu". La festivalul coral zonal „Ciprian Porumbescu" de la Suceava a obținut trofeul și placheta „Ciprian Porumbescu". Concertele susținute în orașele București, Ploiești, Cluj, Onești, Brăila, Galați, Brașov, Cîmpina, Sinaia, Rîmnicul Vîlcea, Tîrgoviște, Buziaș, Sf. Gheorghe, Odorheiul Secuiesc, Buzău, etc. au fost unanim apreciate, la superlativ, de către numeroșii și entuziaștii iubitori ai muzicii corale.

Pe plan internațional se pot cita cîteva participări de prestigiu. Astfel în 1968 corul a participat la concursul european „Să cînte popoarele", făcînd imprimări pentru B.B.C. Londra. În 1970 a efectuat un turneu de concerte în R.P. Bulgaria, cîntînd pe scenele din Russe, Tîrnovo și Sofia. Critica de specialitate din țara vecină a avut numai cuvinte de laudă privind prezența coralei românești pe scenele orașelor bulgare mai sus menționate. Un alt turneu de importanță internațională a fost acela de la Budapesta cînd corul a participat la festivalul coral „Europa cantat". În Republica Federală a Germaniei, în 1971, corul Paul Constantinescu a efectuat un turneu de prestigiu concertînd la Stuttgart, Radolfzell, Langanargen, etc., manifestările însumînd un total de 7 concerte și soldîndu-se cu imprimarea a 10 lucrări corale românești la Radio Stuttgart. Unul dintre cele mai prestigioase turnee făcute de corala Paul Constantinescu, a fost acela din U.R.S.S., încheiat în luna iunie 1972. O discuție cu amabilul nostru interlocutor, dirijorul Gh. C. Ionescu, ne-a relevat următoarele:

— S-au întîlnit la Tallin, în splendidul și ospitalierul oraș de la Marea Baltică, cele mai bune formații corale din Uniunea Sovietică, reprezentantele celor 16 Republici unionale, cărora li s-au alăturat formații corale reprezentante ale țărilor socialiste europene invitate la concursul coral internațional „Tallin 1972" (R.S.S. Estonia). Iată de altfel și cîteva dintre formațiile participante: Corul tineretului și studenților din Moscova, Corul de cameră din Tallin, Corul de cameră „Ave sol" din Riga, Corul „Ars musica" din Budapesta, Corul „Rodna pesen" din Sofia, Corul mixt din Brest, Corul mixt al Transporturilor din Chișinău și altele. După cum se observă, reprezentanții țării noastre au avut de înfruntat nume impunătoare și prestigioase, călite în competițiile internaționale ale genului.

— *Vă rugăm să ne spuneți care a fost repertoriul general abordat la acest concurs?*

— Cele mai multe formații au pus accentul pe cîntecul contemporan, modern, valorificînd creația națională autohtonă precum și aceia internațională. Pentru aceasta însă, formațiile corale trebuiau să aibă o tehnică deosebită care a ieșit dealtfel în evidență și prin ținuta înaltă a interpretării artistice."

— *Care a fost repertoriul abordat de corul Paul Constantinescu și cum credeți că a fost el realizat?*

— „Încadrîndu-ne în indicațiile regulamentare, corul nostru a prezentat în concurs — în cele 20 de minute cît a avut la dispoziție — un repertoriu alcătuit în exclusivitate din lucrări aparținînd creației corale românești, lucrări diverse ca factură și stil, de la cîntecul de masă patriotic-revoluționar, cum sînt *Eroica Doftană* de Gh. Bazavan și *Cîntare țării* de Ioan D. Chirescu, ca de pildă *Două cîntece lirice* de Dinu Stelian și *Iac-așa* de Simion Nicorescu. Și cîntecul de structură modernă, cu sonorități pastelate ne-

prevăzute, a fost prezent în repertoriul nostru. Astfel lucrările *Mă miram* de Mihail Jora și *Păstorița* de Marțian Negrea au produs o profundă impresie asupra juriului și spectatorilor prezenți la acest important și prestigios concurs. Interpretarea artistică a lucrărilor menționate, pregătite cu migală în multe și îndelungi repetiții, s-a ridicat aici, pe scena de concurs „Estonia", a Filarmonicii din localitate, în sala confortabilă și cu acustică desăvîrșită, în prezența unui public pasionat, extrem de receptiv și exigent, deasupra tuturor realizărilor pe care le-am obținut pînă acum. Corul nostru a sunat impecabil, cu o dicție clară, cu o sonoritate caldă și frumos colorată, omogen, nuanțat și cu un echilibru perfect între voci și compartimente. Aceasta a fost posibil datorită totalei dăruiri a întregului colectiv, pentru ca realizarea artistică de aici să țină sus stindardul muzicii corale românești."

— *Din cele relatate de Dvs., am impresia că rezultatele pe măsura muncii nu au fost mai prejos. Cum s-a soldat acest concurs ?*

— La sfîrșit, după audierea tuturor formațiilor corale prezente la această confruntare artistică, juriul internațional, prezidat de pedagogul și compozitorul estonian, artist al poporului, Gustav Ernesaks, a acordat coralei Paul Constantinescu Medalia de bronz, reprezentînd premiul al III-lea. Locul I și Medalia de aur l-a obținut corul tineretului și studenților din Moscova, dirijat de Boris Tevlin, și corul de cameră din Tallin, dirijat de Arvo Ratassepp.

În afara acestui concurs, corala Paul Constantinescu din Ploiești a concertat și în orașul estonian Tartu, centru universitar, în sala modernă a Filarmonicii locale, în prezența unui public deosebit de cald, care a aplaudat îndelung evoluția noastră, într-un program de 30 de minute. Concertul a fost susținut laolaltă cu corul tineretului și studenților din Moscova, corul feminin al cadrelor didactice din Brno — Cehoslovacia și corul institutului pedagogic din Erevan — Armenia. Deasemeni, dincolo de emoțiile inerente ale scenei formația noastră s-a bucurat de atenția deplină a organizatorilor estonieni și a avut satisfacția întîlnirii cu două dintre colectivele corale de frunte din Tallin : corul bărbătesc al Academiei de Științe dirijat de Arvo Ratassepp și corul feminin al Institutului politehnic, dirijat de Alma Tamm, aceste întîlniri prilejuindu-ne posibilitatea unui folositor schimb de impresii artistice, formațiile oferindu-și reciproc, spontan, mici concerte, în ambianță plăcută, amicală.

— *Cu ce impresii ați rămas din toate aceste turnee ?*

— Turneele internaționale efectuate pînă acum, în special ultimul turneu de la Tallin, a prilejuit coriștilor călătorii plăcute, cunoașterea unor noi țări, ale unor noi obiceiuri, înfrățirea cu alte formații corale de prestigiu din Europa. Găsesc că asemenea turnee sînt extrem de folositoare și recomandabile formațiilor corale românești de prestigiu care s-au afirmat dealungul anilor în concursurile republicane ale artiștilor amatori, în concursul „Cîntare Patriei" al Radioteleviziunii Române precum și cu alte prilejuri. În fond, aceasta constituie o recunoaștere a muncii susținute de muncitorii, funcționarii, țăranii și intelectualii care formează aceste colective corale de amatori și care-și dăruiesc timpul lor liber interpretării muzicale a creației românești. Aceste turnee fac cunoscută pe diferite meridiane creația muzicală corală românească, care, fără îndoială, strălucește în contextul muzical european.

Este de la sine înțeles că vorbele dirijorului și animatorului Gheorghe C. Ionescu ne-au întărit convingerea că muzica românească este strălucit reprezentată de cele peste 11.000 de formații corale românești. Niciînd, o asemenea efervescență n-a existat în istoricul muzicii noastre corale. Dealtfel, acest fapt nici n-ar fi fost posibil. El a devenit realitate datorită politicii consecvente a partidului nostru, a statului, de culturalizare continuă a oamenilor muncii de la orașe și sate, arta înscriindu-se în aceste coordonate, prin specificul ei emoțional la loc de cinste.

CLAUDIU NEGULESCU

Pianistul David Lively

La numai 21 de ani pianistul David Lively (S.U.A.) are deja un bogat palmares de premii internaționale („Marguerite Long-Jacques Thibaud", „Regina Elisabeta", Geneva). El a concertat în Franța, R. F. a Germaniei, Elveția, Belgia.

Într-un program de recital, ne-a invederat posibilități pianistice deosebite, în care elementul virtuozitate s-a ridicat pe primul plan.

Diferitele părți din *Suita no. 2. în fa* de Händel au fost înfățișate cu frumoase contraste de mișcare, cu claritate și distincție.

Am fost înclinați să socotim *Sonata op. 13 (Aurora)* de Beethoven piesa de rezistență a recitalului. Tînărul interpret a desfășurat primul *Allegro* cu un brio nestăvilit, fără ca execuția tehnică să-i prilejuiască vre-un obstacol. După scurtul *Adagio*, redat cu nuanțe dinamice potrivite, a prezentat *Rondo*-ul final cu același elan pe care l-a avut în prima mișcare, accelerînd spre sfîrșit tempo-ul către un *prestissimo* viforos. A fost o demonstrație nediscutată de virtuozitate. Sentimentul profund care animă această frumoasă piesă de concert nu va întîrzia, sîntem convinși, să-și facă loc cu mai multă forță în interpretarea lui David Lively. Deocamdată el dispune cu ușurință de toate premizele unei bune execuții — ceea ce nu este, desigur, puțin lucru.

În partea a doua a recitalului ne-a oferit muzică de Debussy și Dutilleux. Aici, cum se știe, alte exigențe de tehnică. Au fost trei *Preludii* de Debussy : *Vîntul în cîmpie (Le vent dans la plaine) Sunetele și miresmele se-nvîrtejesc în înserare (Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir și Colinele de la Anacapri.* David Lively a dovedit buna lor stăpînire sub raportul simplei execuții pianistice. Desigur, însă, cînd e vorba de Debussy, ceea ce contează enorm este calitatea sunetului. Sînt o seamă de ele-

mente de colorit, de surdină pusă intensităților sonore, un joc subtil de pedală etc. pe care pianistul le va realiza, fără îndoială, printr-o practică mai îndelungată. Adîncind și poemul baudelairian care l-a inspirat pe compozitor, interpretul va reuși mai ușor să redea caracterul expresiv și evocator al celui de al doilea Preludiu — ca să dăm un exemplu. Ceea ce ne-a impresionat în mod deosebit a fost virtuozitatea cu care a executat *Sonata* de Dutilleux. Nu vom departaja elementele de virtuozitate de cele de logică muzicală și rafinament formal, de lirism și forță expresivă. Dutilleux, unul dintre fruntașii creației muzicale contemporane, reușește să îmbine perfect toate aceste elemente, într-o lucrare deosebit de atrăgătoare, de interesantă, în care regăsim atît tradițiile muzicale contemporane, reușește să îmbine perfect toate aceste elemente, într-o lucrare deosebit de atrăgătoare, de interesantă, în care regăsim atît tradițiile muzicii franceze cît și anumite libertăți orginale ; de asemenea, în domeniul armoniei, deseori sistemul tonal apare lărgit.

Sonata, foarte dificilă ca execuție, a fost realmente o încîntare și sub acest raport interpretul s-a achitat cu eficiență, punînd accentul pe elementele de bravură pianistică. Incontestabilul talent al lui David Lively, aplicativitatea sa vor reuși să evidențieze, cu timpul, și celelalte elemente menționate. Despre acest înzestrat pianist sîntem convinși că vom mai auzi.

J. V. PANDELESCU

Recital de canto Debria Brown — Albert Clipper

Cîntăreții Debria Brown și Albert Clipper, apreciați pozitiv cu prilejul serii de operă *Porgy and Bess*, au revenit la noi pentru un recital de canto. Programul, deosebit de variat, ne-a întregit impresiile lăsate de acești interpreți.

Debria Brown — mezzo-soprană dramatică dispunînd de o voce foarte puternică, justă și clară — a prezentat cu o expresivitate deosebită ciclul de *Lieduri țigănești* de Brahms. Cîntăreața, care s-a afirmat și se afirmă pe o seamă de scene de operă europene — Viena, Stuttgart, Frankfurt, Aachen precum și în ansamblul teatrului de operă din Olanda — a dovedit o deosebită capacitate de a emoționa prin cîntul și jocul său variat. În scena finală din *Carmen* s-a afirmat ca un temperament pasionat, trăind cu un sentiment puternic tragicul sfîrșit al eroinei. Sugerăm că A.R.I.A. să o invite în stagiunea viitoare — spre a susține cel puțin un spectacol *Carmen* și la Opera Română.

Aceeași trăire sinceră a actului interpretării aveam să o remarcăm și în duetul Amneris-Rhadames (actul IV) din *Aida*, unde l-a avut ca partener pe tenorul Albert Clipper.

Să relevăm cu aceasta dicțiunea frumoasă a cîntăreței care a cîntat atît în *Carmen* cît și în *Aida* în limba originală a operelor respective.

Pe tenorul Clipper l-am apreciat în cunoscutele *Spirituals : Fluviul adînc, Eliberează poporul meu* și *Biet drumeț*, cîntate cu o caldă simțire, în stilul acestora : cu salturi în registrul acut și mordenti caracteristice.

Prin Albert Clipper am luat cunoștință și cu *Cîntecele pustnicului* de Samuel Barber, cu stilul său modern, de un modernism neoclasic și intervalica sa specifică, acuzînd o anumită instabilitate tonală. Totul a fost redat cu momente de sensibilă interiorizare, făcîndu-ne să gustăm din plin muzica popularului și apreciatului compozitor american.

Pianistul William Barhymer a acompaniat cu atenție și discreție, dar a fost depășit, pe alocuri, de elanul interpretativ al mezzo-sopranei.

J.—V.

Recitalul Thérèse Steinmetz — Jacques Hustin

Turneul Thérèsei Steinmetz și al lui Jacques Hustin prin unele importante orașe ale noastre — Ploiești, Pitești, Arad, Oradea etc. — i-a legat și mai mult pe acești cîntăreți de țara noastră. Am simțit bine aceasta, în cîntecele românești deprinse de Thérèse Steinmetz, în dragostea cu care Hustin vorbea despre frumusețea locurilor pe care le cunoscuse.

Dar socotim binevenite recitalele date și pentru iubitorii noștri de muzică ușoară care au putut lua contact cu doi artiști valoroși. Și am fi bucuroși să știm că toate cîntărețele și cîntăreții noștri de muzică ușoară au prețuit pe acești interpreți atît de înzestrați.

Thérèse Steinmetz are o flacără nestinsă care o animă puternic, o mișcare, o face să vibreze din toate fibrele, să cînte și să joace atrăgător căci este și o înzestrată actriță. Tot ceea ce a interpretat a purtat pecetea unei fremătătoare vieți pe care a răspîndit-o prodig în sală. De la melodiile olandeze cu caracter popular pînă la dramatica Love-Story, de la cîntecul rusesc pînă la cel spaniol, totul a fost redat cu un elan superb, care a cucerit sala. Dar Thérèse Steinmetz a cîntat și melodiile românești ale lui Romano, Mălineanu și Bogardo, nu dintr-o obligație politicoasă ci cu o sinceră și caldă pătrundere a sensului lor românesc, a sentimentului care le însuflețește. Desigur, lungul turneu i-a obosit într-o măsură vocea dar noi am fost atrași de arta-i scenică, de capacitatea sa de a prezenta strălucit muzica, și care ține de temperamentul său captivant.

Jacques Hustin, înmănunchează în manifestările sale artistice pe poetul inspirat, pe cîntărețul pasionat și actorul înzestrat, care își construiește fiecare piesă cu o neasemuită vitalitate. De la el pornește impetuos,

un adevărat flux, o undă de sensibilitate intensă și profundă care se propagă repede pînă la public, încîntîndu-l, cucerindu-l. Fie că este vorba de *Viața mea de artist* sau *Totdeauna, totdeauna,* de *Bătrînica iarnă, Bătrînul păstor, Nomazii* ori fermecătorul *Mi s-au dat 15 ani,* Hustin comunică fiecăruia ceva din personalitatea sa viguroasă. Dinamic și exuberant, dispunînd de o gestică de bogată expresivitate în care jocul mîinilor contează enorm, Hustin se mișcă și cîntă cu dezinvoltura celui care stăpînește de departe scena, publicul. Cînd ia chitara și așezînd-o pe un genunchi deapănă cîntece ca valsul parizian *Le gavroche* de exemplu, interpretul compensează atitudinea sa statică, liniștită, cu o mare concentrare a sentimentului. Premiile sale de răsunet, al Academiei Charles Cross (1971) și al Municipalității orașului Cannes (1972), pentru a nu le cita decît pe cele din ultimii doi ani, reprezintă recunoașterea meritată a valorii acestui remarcabil interpret al șansonetei contemporane. Orchestra dirijată de Petre Firulescu care a avut de făcut față unor exigențe importante de acompaniere a reușit — exceptînd unele momente mai dificile — să se achite satisfăcător de sarcina asumată.

J.—V.

TINERE TALENTE

Pianistele Eva Rădăcineanu și Dana Protopopescu

Am mai avut prilejul să consemnăm, și revenim cu deplină satisfacție, consecvența cu care Ateneul Tineretului din București se ocupă de promovarea tinerelor talente, oferindu-le prilejul de a evolua în fața publicului, fie pe scena sa din Aleea Alexandru, fie pe podiumul Ateneului Român în cadrul unei manifestări ce ne-a devenit familiară și care se intitulează „De la Ateneul Tineretului la Ateneul Român". De data aceasta, ne referim la recitalul susținut la 25 iulie a.c. de către tinerele pianiste Eva Rădăcineanu și Dana Protopopescu, în cocheta sală de muzică a Ateneului Tineretului.

Deși abia studentă în anul III a Conservatorului „C. Porumbescu", la clasa prof. Ovidiu Drîmba, Eva Rădăcineanu ne-a apărut ca o instrumentistă formată, dotată cu sensibilitate și siguranță în execuție, posesoare a unei tehnici cizelate, suple. Ea a redat întregul său recital *(Preludiu* și *Fugă în Fa diez major* din „Clavecinul bine temperat" de J. S. Bach, *Sonata opus 53 în Do major,* „Waldstein", de Beethoven, *Balada Nr. 2 în Fa major* de Chopin, *Sonetul 104,* „Petrarca", de Liszt, *Studiu patetic* de Skriabin și *Studiu în la minor* de Chopin) într-o viziune tinerească, cu deosebită vigoare, cu un sentiment artistic clar, cu o subtilă logică a frazării și mult respect pentru rigoarea construcției. Eva Rădăcineanu a mai evoluat cu deosebit succes într-o „suită" de recitaluri pe podiumul Ateneului Român, la Sala Mică a Palatului, sau în țară, cu filarmonicile din Craiova Oradea, Botoșani ș.a.

După 8 ani de studii la liceul de Muzică nr. 1 din București, tînăra pianistă Dana Protopopescu continuă în prezent studiile de pian la Conservatorul din Bruxelles, cu profesorii André Dumortier și Eduardo del Pueyo, cu acesta din urmă pregătindu-și diploma de virtuozitate. Între 1969—1972 obține anual diplome și distincții, dobîndește premiul „Laure von Cutsem", participă la numeroase concerte în țară cu Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov, la Radioteleviziune, apare pe diferite podiumuri la Bruxelles, în cadrul concertelor laureaților, la radioteleviziunea belgiană, ca și într-un număr de 16 concerte educative de muzică de cameră în Belgia etc. În recitalul susținut la Ateneul Tineretului, într-o interpretație ce a entuziasmat, Dana Protopopescu ne-a apărut ca o prezență scenică dintre cele mai agreabile, dovedind multă muzicalitate, un dezvoltat simț al stilului, precizie și luciditate în interpretarea *Concertului italian* de Bach, *Sonata în La major, cu variațiuni* de Mozart, *Variațiuni opus 24* de Brahms pe o temă Häendel și *Tocata* de Ravel.

Deși naturi artistice diferite, Eva Rădăcineanu un temperament mai dinamic, uneori de-a dreptul vulcanic, cu înclinații evidente către spiritul concertant, Dana Protopopescu mai molcomă aparent, dar cu incandescente trăiri lăuntrice și o severă însușire a literei partiturii, ambele pianiste se conturează încă de pe acum ca veritabile talente interpretative. Călăuzite în continuare cu competență și dăruire, mergînd pe drumul înțelegerii cît mai profunde a lucrărilor abordate, a lărgirii repertoriului cu piese aparținînd cît mai multor stiluri componistice, dezvoltîndu-și continuu și sistematic talentul și tehnica interpretativă, întrezărim acestor tinere soliste, de o vigoare, o ținută și robustețe aproape neobișnuite, un viitor plin de îndreptățite speranțe.

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ȚARĂ

Concursul muzical de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu" de la Suceava

În prima săptămînă din luna iulie s-a desfășurat la Suceava ediția inaugurală a concursului muzical de interpretare muzicală „Ciprian Porumbescu", organizat din inițiativa Consiliului județean de cultură și educație socialistă, Suceava. Deși nu are o tradiție stabilită, concursul a întrunit 150 de participanți,

concurenți din 37 de județe, pionieri și elevi. Președinte de onoare al concursului a fost compozitorul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor. Juriul a fost alcătuit din : prof. univ. Dumitru Ungureanu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, președintele juriului, prof. univ. Ion Românu, dirijor, directorul Filarmonicii din Timișoara, conf. univ. Radu Paladi, compozitor și dirijor, directorul Filarmonicii din Botoșani, conf. univ. Enea Borza de la Conservatorul „G. Dima" din Cluj, lect. univ. Dan Cumpătă și lect. univ. Florela Geantă de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, Tatiana Sireteanu, regizor artistic la Televiziunea Română, prof. Calistrat Catargiu de la Liceul de muzică din Iași, compozitorii Grigore Macovei și Andrei Lipovan din Suceava, ultimul fiind și director al Ansamblului artistic „Ciprian Porumbescu".

Concurenții au fost audiați pe categorii de vîrste, pînă la 10 ani, și de la 10 la 15 ani, începîndu-se cu instrumentele de coarde, urmînd cele de suflat și percuție și încheindu-se cu pianul, la care s-au înregistrat cei mai mulți candidați. Prin felul în care a fost conceput și organizat acest concurs, îmbinînd munca pasionantă a evoluției competiției cu instructive excursii la obiectivele istorice și turistice renumite ale județului Suceava, precum și cu concerte date de micii laureați în mai multe centre ale județului, a avut un rezultat și un ecou deosebit de pozitiv, pe mai multe planuri.

La concurs s-au remarcat numeroase talente, care urmează să fie urmărite în desfășurarea lor. Confruntarea creatoare între tinerii interpreți constituie un factor educativ de prim ordin. Meritul organizatorilor constă și în faptul că micii pionieri, concurenți au desfășurat și o susținută activitate de tabără, cu variate acțiuni, paralel cu evoluția concursului. Largul ecou pe care l-a avut „chemarea" sucevenilor, ne îndreptățește să credem că viitoarele ediții ale concursului „Ciprian Porumbescu" se vor bucura de un număr cel puțin la fel de mare de concurenți și de unele îmbunătățiri în ceea ce privește repertoriul și pregătirea candidaților.

Între multiplele probleme pe care le-a relevat concursul, menționăm și nevoia pe care o simt profesorii de instrumente din provincie de a lua legătura cu centrele universitare și cadrele didactice din conservatoare. Din păcate, a lipsit timpul necesar unei consfătuiri a profesorilor însoțitori cu membrii juriului. Apoi, problema repertoriului s-a dovedit deficitară în ceea ce privește muzica românească. Piese de largă accesibilitate cum e *Balada* de Ciprian Porumbescu, a fost cîntată de un mare număr de concurenți, pe cînd alte piese de același compozitor, cum sînt *Reveria, Dorul* sau *Idila (O seară la stînă)* de asemenea pentru vioară și pian, nu au fost de loc cîntate, iar repertoriul pentru pian s-a arătat de asemenea sărac, din compozițiile lui Ciprian Porumbescu fiind prezentate abia cîteva piese nu dintre cele mai reprezentative și nu în cele mai bune condițiuni. Se simte nevoia difuzării creației instrumentale românești, în special pentru nivelul cerut de profilul concursului „Ciprian Porumbescu", și în general pentru învățămîntul instrumental de toate gradele și din toate localitățile țării.

Dintre cei 150 de concurenți, toți au primit diplomă de participare, iar 32 dintre ei au fost premianții și laureații concursului muzical de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu", ediția I-a, Suceava, 1972. S-a remarcat și acordarea a numeroase premii și mențiuni speciale, cum au fost, din partea președintelui de onoare al concursului, de revista *Cutezătorii*, de ziarul *Zori noi*, de Consiliul județean Suceava al organizației pionierilor, de Uniunea compozitorilor, de Comitetul Național Român pentru U.N.I.C.E.F. (Fondul Națiunilor pentru copii), de Comitetul de cultură și educație socialistă, Suceava, de revista *Educația pionierească*, de inspectoratul școlar județean, Suceava.

Trofeul concursului, *Lira de aur* a fost cîștigat de Mihaela Martin de 13 ani de la liceul de muzică Nr. 1 din București. A impresionat prin concentrarea și pasiunea cu care a interpretat *Balada* de Ciprian Porumbescu, precum și virtuozitatea violonistică în cadrul unei impresionante serbări populare, unde, unul din bătrînii satului și-a exprimat, în numele locuitorilor comunei, bucuria pentru faptul că în județul Suceava a fost inițiat și organizat concursul „Ciprian Porumbescu", care acum poartă numele satului lor și este dedicat copiilor din toată țara. Casa pionierilor din Suceava, prin cîntece și versuri închinate Patriei, Partidului, copilăriei fericite și printr-o inspirată montare coregrafică, și-a dat concursul, alături de laureații din toată țara, de la această primă competiție suceveană.

O altă revelație a concursului a constituit-o Dana Borșan, de 14 ani, de la Liceul de muzică din Cluj, care a obținut premiul I, interpretînd la pian, cu o surprinzătoare maturitate *Balada a II-a* op. 38 de Chopin, învingînd cu dezinvoltură dificultățile compoziției și conturînd o linie interpretativă la nivelul artistic al sălilor de recital.

Toți premianții și laureații din 15 județe ar merita cîte o mențiune de cîteva rînduri. În competițiile viitoare îi vom reîntîlni și vom putea să mai adăugăm și bucuria de a remarca progresul realizat. Căci acest concurs inedit este cel mai însemnat imbold spre progres pentru toți pionierii și elevii instrumentiști din toată țara.

Participarea președintelui Consiliului Național al Organizației pionerești, Virgiliu Radulian, la festivitatea de decernare a premiilor și concertul laureaților, alături de maestrul Ion Dumitrescu, președintele de onoare al concursului și tov. Dumitru Ciobanu, vicepreședinte al Comitetului executiv al Consiliului popular județean Suceava, este o garanție că munca politico-educativă stabilită de conducerea superioară a Partidului își găsește o concretă aplicare în organizarea acestui concurs pentru tineret și că, în edițiile viitoare, se va bucura de aceeași bună organizare și neprecupețit concurs al tuturor factorilor îndrumători de la cel mai înalt nivel.

ENEA BORZA

„Muzicalul" în serviciul criticii sociale

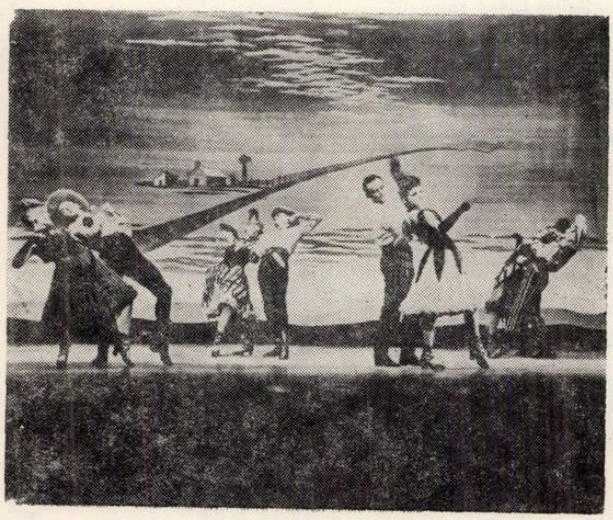
III

Accesul la scurta dar bogata biografie a „muzicalului" ni se oferă mai limpede dacă evocăm consecinţele avute de depresiunea economică din 1929 în Statele Unite ale Americii asupra teatrelor de pe Broadway : într-un singur deceniu şi-au încetat existenţa aproape şaptezeci de teatre, cîndva celebrul Casino Theater s-a transformat în uzină textilă, pe locul teatrului Hippodrome s-a construit un garaj de parcare a autovehiculelor, cele mai multe săli au devenit cinematografe şi studiouri de radio sau disc.

Dincolo de oportunitatea economică, prefacerile acestea ilustrau situarea în centrul interesului maselor americane a filmului sonor şi a radiofoniei. Teatrul muzical, care se menţinea de cele mai multe ori în perimetrul de atracţie superficială al unor subiecte „trandafirii", se autocondamna la perimare. Conştienţi din ce în ce mai mult de incapacitatea lui de a înţelege lumea înconjurătoare şi problemele ei, autori, compozitori, regizori şi producători au căutat căi noi şi actuale de întinerire a genului : muzicalul s-a născut astfel din aspiraţia teatrelor de pe Broadway spre problemele omului contemporan, spre dezbaterea, la modul îngăduit de limitele genului distractiv, însă nu neapărat şi „uşor" în sens pejorativ, a aspectelor sociale.

Aspiraţia era stimulată şi de succesele cinematografului, care dicta la repezeală gusturi noi şi alte exigenţe faţă de muzică publicului. Filmul a avut o anumită eficacitate asupra teatrului muzical, autorii şi producătorii acceptînd în mod logic, dacă voiau să supravieţuiască, competiţia cu cinematograful. Au optat aşadar în favoarea seriozităţii subiectelor, a calităţii artistice a muzicii şi dansului, a concepţiilor noi în expresia unitară dintre text, cîntece, coregrafie şi decor. Această restructurare a constituit, de fapt, o adevărată revoluţionare a genului, în care spectatorii începeau să descifreze preocupări politice şi sociale, să-şi vadă imaginea aşa cum apărea ea şi

Dans de cow-boys din muzicalul „Oklahoma", coregrafia de Agnes de Mille



Barbra Streisand, una din marile interprete ale muzicalului american

într-o parte din presa combativă. Teatrele de pe Broadway au luat atitudinea critică faţă de injustiţia socială, corupţia administrativă, condiţia socială, corupţia administrativă, încercările degradării condiţiei umane şi de întunecare a gîndirii. Public Work Administration a prezentat trei reviste cu tendinţe anticapitaliste, iar show-ul *Pins and Needles* (1937), născut la îndemnul sindicatului muncitoarelor din industria textilă, a lansat un cîntec al cărui text ar fi fost greu de conceput înainte de perioada New Dealului rooseveltian : *Sing me o song with a social significance, all other tunes are taboo* (Cîntă-mi o melodie cu semnificaţie socială, orice alt cîntec e interzis).

Acceptînd caracterul de experienţă al acestui show, datorat lui Harold Rome — compozitorul de mai tîrziu al muzicalului *Fanny* (1954) —, spectatorii au avut o atitudine mereu mai elastică şi, în acelaşi timp, mai pretenţioasă faţă de spectacolele muzicale. După satira socială din comediile muzicale *Strike Up the Band* (1930) şi *Of Thee I Sing* (1931) de George Gershwin, libretul celei de a doua fiind distins cu Premiul Pulitzer, sau *Porggy and Bess* (1935) de acelaşi compozitor, prima afirmare pe deplin conştientă, după iniţiativa încununată de succes a lui Kern şi Hammerstein II cu *Show Boat* în 1927, a fost *Oklahoma* de Richard Rodgers, pe libretul şi cu textele cîntecelor

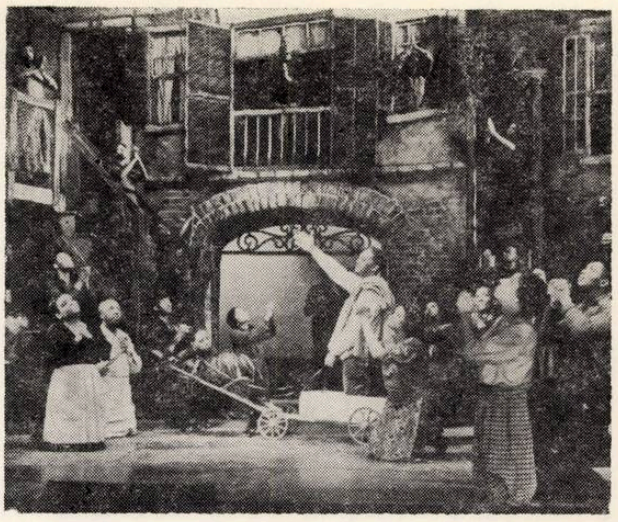
de Oscar Hammerstein II, după drama *Green Grow the Lilacs* (Înverzește liliacul) a lui Lynn Riggs.

Datorită unității ce-i impregnau dialogurile, versurile, muzica și coregrafia, piesa — prezentată în 1943 pe scena Teatrului St. James din New York — avea să fie socotită de criticii primului „muzical" modern, în sensul optim al noțiunii, chiar dacă, în ciuda zugrăvirii realiste a mentalității și reacțiilor eroilor ca și a întregului mediu înconjurător (o fermă locuită de muncitori proaspăt colonizați și de indieni), nu se detașează suficient de clișeele operetistice spre a justifica întru totul entuziasmul criticilor. Oricum, datorită cîntecelor scrise cu preocuparea de a „încarna" personajele și acțiunea, ca și coregrafiei generoase, semnată de Agnes de Mille, *Oklahoma* a fost jucată aproape de o mie de ori consecutiv pe scena de premieră, beneficiind și de o versiune filmată, cu largă difuzare.

Scenă din „Oklahoma"

Utilizînd subtilitățile oferite de librete consistente în conținut și caractere dramatice, autorii de pe Broadway au dat la iveală muzicaluri din ce în ce mai semnificative pentru definirea profilului noului gen. Lynn Rost, Vernon Duke și John La Touche au prezentat în 1940, în coregrafia și regia lui George Balanchine, *Cabin in the Sky,* inspirat din folclorul populației de culoare și denunțînd eufemismele derutante ale sloganurilor democrației americane. Cîteva luni mai tîrziu a avut loc premiera muzicalului *Pal Joey* de Rodgers și Hart, al cărui erou titular era un tînăr trăind de pe urma femeilor bogate, ceea ce le-a prilejuit autorilor o critică incisivă a moravurilor high life-ului new-yorkez. În 1941, Moss Hart, Kurt Weill și Ira Gershwin au lansat în *Lady in the Dark* cam acest apel către public : nu vă lăsați înșelați de aparențe ! Au folosit, în scopul credibilității afirmației lor, procedeele psihanalizei, dezvăluind ceea ce colcăie sub pojghița de glazură a vieții americane.

A veghea, a nu ignora aspectele cele mai diverse și cele mai infime, capabile să acționeze negativ asupra societății, iată idealul multora dintre cei mai buni autori de muzicaluri de pe Broadway în perioada celui de al doilea război mondial și a deceniului imediat următor. Burton Lane pleda, bunăoară, în cadrul legendar din *Finian's Rainbow* (1947) pentru egalitatea tuturor raselor și oamenilor, într-o epocă în care problemele internaționale sustrăgeau atenția publică de la existența cotidiană în Statele Unite și perspectivele justiției sociale de după război. Evocînd în *Bloomer Girl* (1944) războiul civil din America, Harold Arlen atrăgea atenția că neînțelegerile dintre oameni, provocate de deosebirile de clasă și avere, stau încă la pîndă, ca o perpetuă amenințare. La rîndul lor, Rodgers și Hammerstein II au adus pe scenă, în *South Pacific* (1946) avatarurile celui de al doilea război mondial și problema acută a segregației rasiale. Mizeria cartierelor new-yorkeze de muncitori și oameni de culoare a găsit în Kurt Weill un portretist caustic *(Street Scene,* 1946), pentru ca goana după succes și tabloul lipsit de suflet al societății de consum să constituie subiectul muzicalului *Allegro* (1947) de Rodgers și Hammerstein.



Scenă din „Porggy and Bess" de Gershwin la premiera din 1935 de la New York

În legătură cu ele și cu densitatea muzicală a partiturilor, tălmăcite de interpreți vocali cu remarcabile calități artistice, ca și de colective de balet instruite de mari coregrafi (George Balanchine, Agnes de Mille, Jerome Robbins, Gower Champion, Daria Krupska, Michael Kidd ș.a.) s-au pronunțat tot mai frecvent cuvintele de „vitalitate estetică", „dramă muzicală", „teatru muzical legat de condițiile vieții sociale". Genul dobîndea, pe încetul, complexitatea vieții moderne, năzuind tot mai ferm spre reconstituirea unei imagini, nefalsificată prin dulcegăriile operetei și ale revistei de paradă, a omului și societății americane contemporane.

Emoția muzicală nu se mai dezvelea direct și, implicit, superficial, lipsită de orice filtru, ci, repudiind în bună parte sentimentalismul ieftin al songurilor comerciale, apela la substanța romantică a folclorului populației de culoare, a muncitorilor și fermierilor, supus unui travaliu artistic de bună calitate și exigențelor de construcție la modul dramei muzicale.

Compozitorii au săvîrșit în acest fel un act de intruziune a culturii artistice și a tradițiilor muzicii clasce în teatrele de pe Broadway, pregătind calea apariției muzicalului de înaltă ținută și cu un puternic mesaj, ca bunăoară *West Side Story* (1957) în care Leonard Bernstein a metamorfozat în limbaj contemporan o tragedie de Shakespeare, spre a osîndi segregația și ura dintre rase ce întunecă transparențele sufletului omenesc.

G. S.

Muzica în lume

● Pe scena Operei *Covent Garden* din Londra a fost prezentată, la sfîrșitul lunii iulie, drama muzicală *Taverner* de Maxwell Davies, al cărei personaj central este compozitorul și organistul englez Taverner (1495—1545), acuzat de erezie de către Vatican și devenit, după ruptura lui Henric VIII cu Roma, unul dintre cei mai fanatici agenți ai lui Cromwell. Premiera a constituit, pentru compozitor și interpreți deopotrivă, „un adevărat triumf", cum constată cronicarul muzical al ziarului *Le Monde*.

● Editura *Schott's Söhne* din Mainz a publicat catalogul tematic și bibliografic complet al creației lui Joseph Haydn, întocmit — după o muncă asiduă de aproape patru decenii (1934—1971) — de Anthony van Hoboken, inițiatorul valoroasei colecții de manuscrise și fotograme a secției muzicale din *Nationalbibiliothek* de la Viena.

● La Budapesta a încetat din viață, septuagenară, Medgyaszay Vilma, una dintre marile interprete, în primele audiții mondiale, ale cîntecelor pentru voce și pian de Barták Béla și Kodály Zoltán. Rolul ei în prezentarea și difuzarea acestor cîntece este socotit „istoric" de muzicologia maghiară, care îi atribuie și merite deosebite în înnobilarea șansonetei maghiare, artista fiind una din personalitățile remarcabile ale cabaretului politic din perioada dintre cele două războaie.

● Ediția din acest an a Festivalului „Celor două lumi" de la Spoleti a fost inaugurată cu opera *Grandoarea și decăderea orașului Mahagonny* de Bertold Brecht și Kurt Weil.

● Compozitorul polonez Krzystof Penderecki a fost distins cu titlul de „doctor honoris causa" al Universității din Rochester.

● Festivalul de la Lugano a început în acest an la 16 august, cu concertul festiv al Orchestrei elveţiene de festivaluri, dirijată de William Steinberg, avînd în program lucrări de Beethoven, Sibelius și Strawinski. Oaspetele concertului inaugural a fost Nikita Magaloff.

● La *Scala din Milano* a avut loc prima audiție mondială a cantatei *Come una ola de fuerza y luz, para vivir* de Luigi Nono. Presa mondială de specialitate a remarcat, cu acest prilej, tendințele de „întinerire" manifestate de conducerea teatrului milanez, care a fost, timp de două secole, o fortăreață inexpugnabilă a belcantoului, ca să-și deschidă acum porțile dodecafoniei și muzicii electronice.

● La Parada jazzului, care a avut loc la New York între 1 și 9 iulie, formația lui Gato Barbieri a pus în umbră, prin stilul, originalitatea și verva sa, pe cele mai mari vedete ale muzicii de jazz americane, ca Mingus, Max Roach, Dizzy Gillespie și chiar Ella Fitzgerald. Muzica lui Barbieri a fost *„intensă, ardentă și delirantă, fiind una dintre cele mai frumoase din cîte există azi în arta jazzului"*, susține jazzologul Lucien Malson.

● În luna iulie, la *Royal Festival Hall* din capitala britanică au fost prezentate, cu o largă participare de public, operele *Mefistofele* de Arrigo Boito și *Caterina Corsano* de Donizetti, ambele în variante concertante.

● Jussi Björling, celebrul tenor suedez, mort în 1960, are mai nou un demn urmaș în persoana chiar a fiului său, Rolf Björling. El a debutat, la sfîrșitul stagiunii trecute, pe scena Operei Regale din Stockholm, în rolul lui Manrico din *Trubadurul* de Verdi, cucerind sufragiile publicului și ale criticii.

● Unul din trenurile rapide estivale, puse la dispoziția turiștilor de Ministerul Comunicațiilor al Austriei, a fost denumit „Carnavalul rozelor". După un vapor fluvial și un avion de curse internaționale purtînd numele lui Johann Strauss și după expresul european „Valsul vienez", autoritățile federale austriece aspiră la cît mai multe nomenclaturi muzicale date mijloacelor de transport în comun, în vederea „propagării și pe această cale a nobilelor tradiții de artă ale țării".

● Festivalul de vară de la Salzburg a debutat, la 26 iulie, cu un concert festiv al Orchestrei filarmonice din Viena, dirijată de Herbert von Karajan. În programul spectacolelor lirice au figurat operele *Cosi fan tutte, Răpirea din Serai* și *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Don Pasquale* de Donizetti, *Wozzek* de Alban Berg și *Othello* de Verdi.

● Una dintre cele mai prețuite soprane ale zilelor noastre, Elisabeth Schwarzkopt — interpretă de neuitat a lui Mozart — s-a retras definitiv din viața muzicală la vîrsta de 57 de ani. Aparițiile ei în operele lui Mozart și Richard Strauss, sub bagheta lui Josef Krips, înregistrate pe disc, rămîn mărturia unei artiste care, cum afirma Clemens Krauss despre ea, *„știa să extragă esențele muzicii și să-i tălmăcească substratul inefabil de poezie"*.

● În discuțiile prilejuite de recenta adunare generală de la Budapesta a secției maghiare a organizației mondiale *Jeunesses Musicales*, una dintre principalele teme ale dezbaterilor a constituit-o problema spațiului insuficient, acordat de presa cotidiană și de publicațiile culturale activităților și manifestărilor muzicale, fără a se avea în vedere „importanta contribuție adusă politicii culturale, în ansamblul ei, de către muzicieni".

G. S.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

La culture musicale roumaine au cours des XVII-e—XVIII-e siècles (1600—1789)

par Viorel Cosma

Dans l'histoire du peuple roumain, l'union de la Valachie, de la Transylvanie et de la Moldavie en un seul état national (1600), constitue un acte lourd de significations majeures — politiques, sociales et culturelles. L'unité de langue de la majorité des habitants des trois contrées roumaines et, par-dessus tout, la conscience d'appartenir — tous — au-même peuple, allaient engendrer un climat favorable au développement de la culture roumaine au cours des siècles suivants. En pleine domination ottomane, la victoire du prince Michel-le-Brave a fait renaître, vigoureuse, l'idée de la lutte pour l'indépendence nationale. „Durant tout un siècle, les effets de la lutte pour l'union des Pays Roumains se feront encore sentir, lutte dont le principal chef a été Michel-le Brave ; aussi, le souvenir de ses actions allait-il se perpétuer dans tout essai ultérieur de résistance. Et ni le bref éclair de l'Union n'allait pas disparaître sans laisser de traces. Puisque, secrètement, il devait travailler les esprits en s'ajoutant à tout ce qui, déjà, avait rapproché les Roumains, afin que par la suite, surgi au jour, il acquiert la valeur symbolique de préfiguration du futur état roumain unitaire". [1]

La culture musicale du XVII-e siécle (et d'une bonne partie du XVIII-e) a été influencée par l'élan de la lutte sociale patriotique et par la ferme opposition à l'égard de la domination turque en Valachie et en Moldavie laquelle devenait toujours plus dure, pour atteindre son apogée lors de l'instauration en ces pays au XVIII-e siècle, des régnes phanariotes — ainsi qu'à l'égard de l'autorité des Habsbourgs dans le Banat, la Transylvanie et la Bucovine.

Les églises orthodoxe et catholique se faisaient la guerre, une guerre acharnée, pour la primauté confessionelle. Durant cette étape, à côté des anciens évêchés de Cenad, Alba-Iulia et Oradea, d'autres, nouveaux, firent leur appartion hors de la Transylvanie, au-delà des Carpathes, à Suceava, Argeş et Siret. Les manuscrits musicaux rédigés en grec, latin et slavon, utilisant les sémiographies les plus diverses (portées, neumes, chiffres et caractéres orientaux, tablatures pour orgue et luth) sont le témoignage d'un fait essentiel : la culture artistique roumaine des XVII-e—XVIII-e siécles s'est dirigée vers une synthése spécifique des éléments de conception et de style de l'art européen, propres à l'époque, mettant en valeur tout premièrement le fond traditionnel millénaire de notre peuple.

INTERFERENCES ARTISTIQUES

Appuyées sur une documentation incontestable, les recherches de musicologie de ces derniéres années attestent que les pays roumains s'intégraient de plus dans la sphère de la culture musicale européenne. On voit, de la sorte, pénétrer dans nos pays les formes d'organisation des institutions musicales et des écoles de l'Occident (Collegium musicum, Schola cantorum, Schola latina), les nouveaux genres de musique, les différents types d'instruments caractéristiques de la vie musicale européenne. Aussi, voit-on se contourner une vie musicale des cours princières, avec des virtuoses de renommée européenne. Il suffirait de rappeler Gabriel Bethlen, prince de Transylvanie (à la cour duquel venaient jouer les organistes Johann Preussinger et Michael Hermann, le quitariste Don Diego, le „kapellmetister" Johann Thosselius), Gheorghe Stefan, prince régnant de Moldavie (à la cour duquel se trouvait le trompettiste et compositeur de grande renommée Daniel Speer), Constantin Brancovan et Démètre Cantemir (tous deux, grands amateurs d'art et cultivant la musique instrumentale à leurs cours aussi bien qu'en famille, enfin Alexandre Ypsilanti autre prince régnant, de Valachie cette fois, qui entretenait une chapelle instrumentale dont le répertoire se composait d'ouvrages de J. S. Bach, J. Haydn, S. Th. Staden pour démontrer l'attitude toute nouvelle des pays roumains à l'égard de l'art en général et de la musique en particulier.

Pareillement, une intense activité d'encouragement de la création de musique chorale, de chambre et vocale — symphonique à sujets religieux et laïques [2]), était déployée dans certaines cours episcopales de Transylvanie, par des hommes de culture

amateurs de musique. On connaît ainsi parfaitement bien l'activité artistique des compositeurs Michael Haydn et Karl Ditters von Dittersdorf à la cour de l'évêque d'Oradea-Mare, Adam Patachich. Il convient de rappeler d'ailleurs que des oratorios de scène, tels qu'Esthère, Niobe et sourtout Isaac (dont le livret a été imprimé en 1769) ont fait la renommée européenne du jeune Karl Ditters von Dittersdorf.

On ne saurait non plus ignorer le développement de l'art religeux roumain d'interprétation à la cour princière de Constantin Brancovan, où le protopsalte Filothée sin Aga Jipa allait devenir une personnalité créatrice de premier ordre de la musique psaltique indigène du début du XVIII-e siècle, à côté du père-Théodose et du chantre Coman. [3])

Outre le mouvement musical des cours princières et épiscopales, on connait l'existence d'actifs ensembles musicaux et de tout aussi actifs érudits, admirateurs de la musique du baroque, qui à cette époque s'affirmérent en tant que protecteurs et animateurs du mouvement musical. Rappelons ainsi, parmi les plus importants Valentin Frank de Frankenstein (dans le cercle artistique duquel brilla vers 1665 le compositeur et organiste Gabriel Reilich) et le baron Samuel Bruckenthal de Sibiu (dont la chapelle musicale atteignait le niveau artistique de n'importe quel autre ensemble instrumental similaire de l'Europe du XVIII-e siècle).

Maintes fois, de plus les pays roumains ont-ils été visités par des artistes étrangers de marque : on n'aura pas oublié en Moldavie la visite de Giuseppe Sarti qui, en 1790, dirigea sa propre composition — le Te-Deum — exécutée dans la plaine de Tutora près Jassy, par la chapelle musicale du maréchal russe Potemkine.

Les progrés économiques et culturels des villes et des monastères ont tout naturellement ravivé aussi la vie musicale locale. Les comités municipaux aussi bien que les autorités ecclésiastiques faisaient tous les efforts pour s'assurer la présence de musiciens professionnels dans les nouvelles attributions de turners organistes, cantors, protopsaltes. Des personnalités remarquables de la culture musicale transylvaine se détachent des rangs des organistes de Sibiu, Braşov, Sighişoara, Mediaş, Orăştie, Cluj, Oradea, Bistriţa, etc. ; citons, parmis eux, Daniel Croner, Johann Sartorius-senior, Petrus Schimert (l'élève de J. S. Bach), Johann Sartorius-junior, etc. Comme on le verra tantôt, une bonne partie de ces organistes et auteurs se feront aussi remarquer dans le domaine de la composition pour orgue, du lied, de la cantate ou de l'oratorio.

Les turners de nos villes et de nos chateaux-forts se constitueront à partir du XVII-e siècle en corporations spéciales. L'un des plus anciens et des plus complets réglements de fonctionnement de la corporation des turners de Transylvanie est celui de Sibiu, qui en établissait aussi les meilleures conditions.

Parmi les turners, Daniel Speer — musicien de deux cours princières (Moldavie, Transylvanie et auteur de l'intéressante suite Musikalisch-Türkischer Eulenspiegel [4]) — a atteint sans conteste une réputation européenne. Et c'est encore à Daniel Speer que l'on doit une méthode de composition pour la trompette, propre à nous suggérer le niveau technique auquel était arrivé à la fin du XVII-e siècle cet instrument à vent, ainsi que les principes de composition de l'auteur ; le titre l'énonce lui-même : Von der Komposition und was dabey nöting zu observieren.

Il est incontestable que l'apparition des premières chapelles de cour et des ensembles musicaux sur le sol de notre pays, ont favorisé la pénétration des instruments á la mode à l'époque du baroque. De l'Occident européen commencent à nous arriver le clavicorde, le virginal, la harpe, le luth, la quitare, la block-flöte, le hautbois d'amour et autres, tandis que l'Orient nous envoiait le tanbur, le keman, le ney etc. Bientôt, dans les maisons des boyars, des bourgeois commerçants ou dans celles de nos lettrés, certains instruments classiques seront adoptés par les amateurs et les jeunes interprètes de l'endroit finiront par les utiliser avec maitrise.

Un intense mouvement d'enseignement musical prenait ainsi naissance, peu à peu, tant par voie privée que par celle de l'école de type humaniste où la musique tenait une place d'honneur. Les académies princières de Suceava et de Bucarest, les collèges réformés de Caransebeş, Orăştie, Aiud, les gymnases luthériens et calvinistes des principaux centres transylvains, les nombreuses écoles humanistes du type de la Schola latina, appuyées par l'Eglise catholique, ont contribué à ce que la culture musicale se répande et s'affirme parmi la jeunesse. C'est à présent que l'art de la composition polyphonique vocale des écoles flamande, vénitienne et romaine, aussi bien que la musique des préclassiques allemands et italiens, commencèrent à se manifester en même temps que des formes spécifiques du spectacle musical firent leur apparition dans le théâtre scolaire. Ne manquaient pas non plus (comme par exemple à Braşov) les traditionels ensembles instrumentaux du type Collegium musicum, formés notamment par de jeunes écoliers.

Les oeuvres des compositeurs de l'école vénitienne ont trouvé une immédiate et large audiance en Transylvanie. L'hommage fait à un prince de Transylvanie par Girolamo Diruta de son ouvrage bien connu Il Transilvano..., mais surtout la présence massive des maitres vénitiens dans le Codex Cajoni, sont des symptômes qui méritent d'être retenus. A feuilleter avec attention les miscellanées de „l'organiste valaque" de Căianu-Mic, on constate avec surprise la présence d'innombrables ouvrages des maitres qui ont composé dans le style vénitien en l'affirmant : Ludovico Grossi-Viadana, Alexandro Grandi, Giovanni Rovetta (successeur de Monteverdi à San Marco), Gasparo Casati, Heinrich Schütz, Jacobus Gallus (Handl), Giovanni Valentini, etc. L'adoption dans le répértoire de nos interprètes de la fin du XVII-e siècle des ouvrages des polyphonistes des différentes écoles européennes (en y ajoutant de surcroît Tarditi Orazio, Guleri Sebastiano Vilderez, Marco da Gagliano, W. Gotzman, Adriano Banchieri), reflète tant la réceptivité et le désir des musiciens des pays roumains de s'intégrer au plus tôt dans le contexte artistique de l'Europe, que surtout la grande culture musicale de certains habiles compositeurs de l'endroit, dont le renom n'a pourtant pas dépassé les frontières locales.

La pénétration de la musique de salon occidentale resort encore de la multitude des danses spécifiques de l'époque (gavotte, gigue, menuet, sarabande, courante, gaillarde, galop, ballet anglais, allemande, komplement-tanz, anglicus, bergamasque) — consignées dans Codex Vietoris, Codex Cajoni, Musikalisch-Türkischer Eulenspiegel, Hungarici saltus a Dionysio, etc.

La musique instrumentale spécifique du baroque (suite, sonate, ouverture, fugue, etc.) ainsi que certaines formes plus anciennes (ricercari) se rencontrent dans presque tous les manuscrits-miscellanées réalisés en territoire roumain ou chez nos voisins et qui confirment les interférences de la culture musicale occidentale avec celle des Pays Roumains. On signale ainsi, vers le milieu du XVIII-e siècle, la pratique des formes classiques du quatuor, de la symphonie, de la cassation, de la sérénade, de l'ouverture, destinées à des ensembles instrumentaux de chambre exerçant leur activité à Bucarest, Sibiu, Braşov, Cluj. En même temps que ces formes, pénétraient dans nos pays des noms comme, J.G. Froberger, G. Telemann, Fischer, J.S. Bach, Kittel, G. Händel, M. et J. Haydn, W. A. Mozart, S. Th. Staden, Karl Ditters von Dittersdorf, Vivaldi, Corelli et J. Mislivecek. [5]) Lors du grand exode qui, vers le milieu du XVIII-e siècle, a eu lieu dans toute l'Europe, un grand nombre d'instrumentistes et de compositeurs tchèques et bohêmes vinrent s'installer sur notre territoire et les archives attestent aprés 1750 leur présence comme instrumentistes dans les orchestres et les fanfares des villes, dans les chapelles des cours princières et sur-

tout dans les groupements lyrico-dramatiques de Sibiu, Bucarest, Braşov, Timişoara, Cluj, Caransebeş, etc. Enfin, c'est au XVIII-e siècle qu'est signalés l'apparition des premières formes de spectacle accompagné de musique.[6]) En Valachie et en Moldavie, durant la pesante domination des princes phanariotes, pénétrèrent — en provenant de Turquie — le théâtre d'ombres et le théâtre de poupées (marionnettes), appelé aussi Karagöz. Au commencement, ces spectacles eurent lieu dans les cours princières et les maisons des boyards, pour que peu après ils fassent leur apparition aussi dans les cercles bourgeois de nos villes et même parmi la population des faubourgs, des villes et bourgades. A la même époque, vinrent de l'Occident les premières troupes de vaudeville et d'opéra. Des ensembles lyriques italiens (dirigés par Livio Cinti, Francesco) sont signalés à Bucarest, Braşov, Sibiu, cependant que d'autres ensembles autrichiens et allemands, présentent des spectacles musicaux dans le Banat (à Timişoara, et Ticvaniul-Mare) et en Transylvanie (Sibiu, Braşov).

On peut donc affirmer qu'à l'époque du baroque, les Pays Roumains ont enregistré un échange particulièrement intense et fécond de valeurs avec la culture européenne, ce qui témoigne de l'ascension du mouvement spirituel universel.

CRISTALLISATIONS ET SYNTHESES INDIGÈNES

Après le „siècle de l'humanisme" qui a mené à l'affirmation des premières personnalités de culture de taille universelle, tels que Nikolaus Olahus, Neagoe Basarab, Johannes Honterus, Michail Halici, Joan Sommer, autant de noms qui illustrèrent à l'époque l'esprit „humaniste" des Pays Roumains, les XVII-e et XVIII-e siècles marquent l'apparition des premièrs musiciens de formation professionnelle multilatérale (Démètre Cantemir, Ioan Cajoni). A la même époque et comme résultat des accumulations artistiques antérieures et prolongées, certaines cristallisations se produisent dans la composition, l'interprétation, la technique instrumentale, les formes et genres de musique, etc., et surtout dans la musique religieuse où, en Moldavie, l'école de Putna avait réussi au XVI-e siècle à tracer un chemin propre indigène, à la création musicale de tradition byzantine, en s'affirmant par des personnalités prestigieuses, dont nous rappelons ici Eustache le Protopsalte ; c'est le moment de quelques synthèses artistiques de grande valeur, à même de préfigurer les coordonnées de la future école musicale nationale du XIX-e siècle.

Au premier rang se place sans doute la lutte incessante et de plus en plus intense pour l'adoption définitive de la langue roumaine dans le chant d'Eglise. Les mentions documentaires récemment découvertes confirment que le processus de l'introduction du roumain dans la musique religieuse nationale était achevé vers le XVII-e s., tant dans les Eglises orthodoxes de Valachie et de Moldavie, que dans celles de la Transylvanie et du Banat. Pour ces deux dernières provinces, il faut rappeler que les forces agissantes du processus mentionné n'auront pas procédé seulement de puissantes considérations sociales et politiques, mais aussi des aspirations nationales. Preuves en sont les mesures catégoriques, comme celle de 1675 du Synode d'Alba Iulia, préconisant de suspendre immédiatement les prêtres qui continueraient d'officier le service divin en slavon ; ces mesures reflètent la dureté du combat idéologique pour l'instauration définitive du roumain dans le chant ecclésiastique.

Bien qu'il ne soit pas dans notre intention d'approfondir le problème de la création musicale religieuse roumaine (qui constitue l'objet d'une communication separée), nous ne saurions pas passer sans nous arrêter tant soit peu sur les significations profondes du document datant de l'époque Brancovan, intitulé Psaltichie rumânească (Musique psaltique roumaine) et dû à Filothée sin Aga Jipa (1713), ainsi qu'à celle du premier manuscrit polyphonique (4 voix mixtes) en notation psaltique, Kyrie eleison (datant du début du XVIII-e s.). Le premier appartient à la Valachie, le second à la Transylvanie. L'un est le témoignage de la traduction intégrale en roumain de tous les chants de lutrin traditionnels du commencement du XVIII-e siècle, alors que l'autre atteste avec certitude les débuts de la pratique du chant choral dans l'Eglise orthodoxe (vers l'an 1700). Par conséquent, à côté de la monodie byzantine, voici les premiers ouvrages de polyphonie byzantine,[7]) la couleur du discours musical rappelant les oeuvres du recueil Odae cum harmoniis imprimé à Braşov au XVI-e siècle.

Etant donné que la piéce Sapphicum aliud-Aufer immensam (la de pre noi) du volume de Johannes Honterus a circulé, on le voit, aussi sur texte roumain,[8]) on peut conclure, sans craindre de se tromper, que la musique chorale religieuse transylvaine avait une certaine tradition, bien que simplement locale. En tous cas, le manuscrit Kyrie eleison confirme un fait particulier dans la sphère de la musique roumaine de tradition byzantine.

En partant de certaines formes propres au chant d'église catholique (les psaumes), l'écclésiasttique Dosithée (Dimitrie Barila) a fait imprimer en 1673 son célèbre Psautier (Psaltirea...), en adoptant le mode de versification de notre chanson populaire (6,7 et 8 syllabes). De la sorte, certains psaumes transposés des mélodies de facture populaire, directement par des prêtres ou par des érudits, ont aquis une forme nouvelle, généralement répandue par la pratique des „chansons à l'étoile" (noëls).[9]) Une littérature musicale mireligieuse est créée de la sorte, laquelle, en partant de la Moldavie, s'est répandue dans tous les autres pays roumains (grâce à l'unité de la langue et aux beautés de l'image, aussi bien qu'aux facilités apportées par l'impression). Au commencement du XIX-e siècle, l'érudit Anton Pann a recueilli, en tant que folklore, les psaumes nos. 46, 48, 94 et 98 du Psautier de Dosithée, en les inserrant dans les collections de Versuri muzicești (Vers musicaux) devenus plus tard des Cintece de stea (Chansons à l'étoile, autrement dit des noëls). Bien qu'il semble qu' en dehors des transposés sur la métrique populaire, certaines chansons dénotant une facture savante accentuée aient eu également du succes, jouissant d'une large circulation, on constate néanmoins que tout ce précieux fonds de musique indigène, de circulation orale, s'est perdu pour la plus grande part, n'étant pas enregistré dans les documents de l'époque.

Se fondant sur la cantate écclésiastiqué de chambre luthérienne, les compositeurs transylvains ont réalisé un genre de pièces indigènes (basées sur le cantus dictum), denommées „dictum."[10])

Au commencement du XVIII-e siècle, le genre se répand surtout dans le Pays de la Bîrsa (Braşov et ses environs) et dans le Pays de l'Olt. Il comporte des piéces qui se chantent à différents moments de l'année écclésiastique ; suivant le moment de leur pratique, ces pièces tiennent de la catégorie De Tempore (Propre du Temps, jour de la Semaine) ou De Sanctis (Propre des Saints, jours de fête des Saints).

Bien que le promoteur des Dictum fût Andreas Teutsch (1669—1730) de Sighişoara, le véritable créateur du genre est resté le compositeur Johannes Sartorius-senior (1680—1756). A la diffusion presqu'immédiate des Dictum, ont contribué les cantors des églises luthériennes des campagnes (le cantus firmus étant souvent une chanson populaire saxonne, dont le texte est arrangé à partir de l'Ecriture Sainte), qui voyaient dans ces pièces musicale toutes nouvelles un moyen efficace de se défendre contre l'immixtion d'autres courants religieux. Cette cantate pour voix avec accompagnement d'orgue (ou autres instruments) s'est à tel point imposée au milieu du XVIII-e siècle, qu'elle a fini par acquérir un nom particulier (Dicta musicalia Sartorii) demeuré inconnu dans la littérature de spécialité de tout autre endroit de l'Europe. Répandues par l'intermédiaire des manuscrits aussi dans nos milieux citadins (Sighişoara, Bistrița, Sibiu), toujours grâce à la contribution des cantors, mais surtout par le fils de Johannes Sartorius,

appelé Johannes Sartorius-junior (1712—1787), ainsi que par la voie de l'imprimé, les Dictum pénétrèrent même au delà de nos frontières transylvaines, jouissant à l'époque du baroque d'une réputation artistique bien méritée, encore qu'elles ne représentent qu'un genre musical original mais purement local.

Autre ensemble instrumental caractéristique des Pays Roumains, en particulier de la Valachie et de la Moldavie, est le méterchané moldave[11]) qui était en somme la musique de cérémonie des deux capitales (Bucarest et Jassy). Nommée de la sorte pour se distinguer de son correspondant turc (la toulbouhané ou musique des Janissaires), venu de l'étranger, cette fanfare orientale princière recrutait ses musiciens parmi les instrumentistes locaux des deux villes mentionnées. Le répertoire-type s'apprenant et se transmettant surtout par choeur, nous ne disposons pas actuellement de partitions écrites à même de nous permettre d'aprécier les différences qui surement devaient exister entre les deux fanfares princières. Néanmoins, vu les attributions différentes des ensembles (la méterchané moldave — nous apprend le musicologue Théodore Burada — jouait aussi au dehors de l'enceinte du palais, accompagnait dans les cortéges les grands dignitaires du pays, donnait chaque jour à l'heure du crépuscule un concert dans la tour au-dessus du porche de l'enceinte du palais princier (bătea, chindia, în turnul porții domnești), participait à l'investiture des boyards, soutenait le „fond musical" des espiégleries des buffons, servait aussi à la danse des huissiers et des femmes de chambre de la princesse, etc., nous pensons qu'en plus des traditionnels „nubets" et „pechrevs" turcs, la méterchané moldave devait disposer aussi de ses propres pièces.

Le chroniqueur autrichien Franz-Joseph Sulzer a publié dans le II-e tableau du second volume de son ouvrage Geschichte des Transalpinischen Daciens... (1781), deux mélodies qu'il avait entendues à la cour de Bucarest, exécutées par des maîtres (mechteri) de l'endroit : la première („l'air des derviches") était la mélodie bien connue de Démètre Cantemir, la seconde („serchané"), n'était qu'un fragment d'un pechrev oriental. Mais on ne saurait que difficilement tirer des conclusions précises d'après des sources musicales aussi sommaires. Il est néanmoins intéressant et significatif de noter que la mélodie du prince moldave Demètre Cantemir (1673—1723) était jouée en Valachie à Bucarest dans le répertoire des musiciens de la cour, et cela plus d'un demi-siècle après qu'elle avait été composée ; le fait s'explique par la multitude des chansons qui continuaient à faire partie du répertoire des laoutars du XVIII-e siècle, tant à Constantinople que dans les Principautés Roumaines (par exemple la chanson Vai ce ceas, ce zi, ce jale ! / Hélàs, quelle heure, quelle journée, quelle tristesse !) qui a connu un si grand succès et une si large circulation[12] or, les musiciens des ensembles princiers étaient recrutés pour la plupart dans les milieux des laoutars, ce qui explique de manière fort simple le transfert des pièces musicales. L'argument semble suggérer en quelque sorte la réponse à la question concernant l'originalité de nos fanfares.

La personnalité de Démètre Cantemir s'est imposée non seulement dans la culture musicale orientale et roumaine, mais aussi dans le contexte de la science et de l'art européens du XVIII-e siècle, en constituant le procesus d'affirmation de notre culture musicale, commencé en Transylvanie un demi-siècle plus tôt par Ioan Cajoni (1629—1687)

Ces derniers temps, des recherches documentaires ont mis à jour d'intéressantes données sur Ioan Căianu, et jetant la lumière non seulement sur son activité bien connue de Transylvanie, mais encore sur celle déployée au-dela des Carpathes, en Moldavie. Après avoir réparé l'orgue de l'église catholique de Bacău, Ioan Căianu est revenu — à deux reprises, semble-t-il-dans ce centre catholique de Moldavie, la dernière fois (1684) pour y remplir pendant deux ans la fonction d'intendant. Ce contact direct avec les Roumains de Moldavie éclaire d'un jour nouveau la personalité du „valaque", d'autant mieux que ses relations avec l'Eglise catholique et les missionnaires du Saint-Siège dans les contrées roumaines expliquent certains aspects de son héritage artistique (le grand nombre d'oeuvres de maitres italiens de la Renaissance et du Baroque dans le Codex Cajoni). On peut donc affirmer que de ce fait Ioan Căianu s'inscrit parmi les musiciens roumains aux larges vues artistiques, empreintes d'esprit européen.

Les deux grands hommes ont déployé une activité multilatérale, marquant un intérét égal pour les questions scientifiques aussi bien qu'artistiques dénotant un vaste horizon culturel et connaissant plusieurs langues etrangéres (dont ne manquait pas, sans doute, le latin, expression de la civilisation et de l'humanisme europeen, tirant ses origines de la Renaissance). Ils ont milité pareillement pour le rapprochement et la connaissance des valeurs spirituelles des nations avec lesquelles le peuple roumain venait en étroite relation. Animés d'un sincère patriotisme, les deux érudits se sont adressés aux sources populaires traditionnelles roumaines, en les fixant sous diverses formes (notations des danses et des airs populaires, description des coutumes) dans ses ouvrages qui dépassent le simple intérêt local. Aussi, l'autorité des deux érudits en matière de préoccupations artistiques, dépassant la sphère musicale des Pays Roumains, a déterminé en notre siècle de les faire inscrire dans les rangs des hommes de culture de plusieurs nations et même, certains chercheurs, assez nombreux, les déclarent des „classiques" (par exemple, pour les musicologues turcs, Dèmétre Cantemir représente un grand „classique").

L'apparition de ces musiciens roumains dans un contexte culturel plus étendu et surtout leur activité infatigable dans la révélation des beautés du folklore, allaient attirer l'attention des musicologues étrangers sur l'originalité de notre patrimoine spirituel. Aussi bien, la présence de ces Wallachisch Ballet (par Daniel Speer) et des Oláh Tancz (Codex Vietoris, Hungarici saltus a Dionysio) dans les imprimés et les manuscrits etrangers du début du XVIII-e siècle, ainsi que la circulation de certaines chansons de compositeurs roumains („L'air des derviches", „La chanson de la voiévodesse Lupu", „Te megali simfora" etc.) au-de la de nos frontières, sont des témoignages évidents de l'intégration de la musique roumaine dans le mouvement de l'art universal.

C'est encore à cette tendance de s'affirmer, que sont dûs les premiers essais de spectacle musical indigène du milieu du XVIII-e siècle. Après les fastueuses représentations des Collèges jésuites de Transylvania (Sibiu, Brașov, Mediaș, Bistrița) et du Banat (Timișoara), aux quelles ne manquaient pas les interludes musicaux, les choeurs et les scènes de ballet oú figuraient aussi parmi les interprétes à côté des jeunes Saxons, de jeunes Roumains (mentionnons ici la pièce allégorique de grand retentissement qui a été donnée à Sibiu, en 1721, sous le titre Les noces du génie de Transylvanie avec l'âge d'or), une troupe roumaine de théâtre avec musique (Comoedia ambulatoria alumorum) est fondée à Blaj. Dans le genre de la commedia dell'arte, les pièces débutaient par un prologue, après quoi le sujet — d'habitude d'inspiration mythologique, antique ou religieuse — présenté en latin, cédait la place aux chansons et aux danses roumaines. Les spectacles donnés de 1757 à 1761 par la Comoedia ambulatoria alumorum de Blaj, dans les localités de Sebeș (saxon), Vințul de Jos, Alba-Iulia, etc., ont connu de réels succès, le genre lyrique-dramatique obtenant de nombreux suffrages. Toutefois, la présence de plus en plus fréquente des troupes professionelles étrangères (italiennes, autrichiennes, françaises, allemandes) vers la fin du XVIII-e siècle, constituera un empêchement sérieux au développement des formes artistiques locales ; il n'est pas moins vrai, pourtant, que dans le climat favorable créé au genre de l'opéra, les interprètes et les compositeurs transylvains se feront tout premièrement remarquer, comme par exemple Anton Hubacek.

Cet aperçu sommaire de la culture musicale roumaine des XVII—XVIII-e siècles, révèle à côté d'un contact de plus en plus étroit avec l'art européen, à côté de la circulation de certaines chansons appartenant à des auteurs roumains, à côte de l'intégration de notre musique dans les courants et les formes propres du mouvement musical universel, il révèle, disons-nous, les formes d'une synthèse originale aussi bien dans le domaine de la musique laïque, religieuse (byzantine).

L'adoption générale du roumain dans le chant d'église a imprimé au mélos indigène des valeurs inédites, qui étaitent du reste demeurées absolument inconnues aux siècles précédents. La musique professionelle populaire (celle des laoutars) s'est orientés vers un premier stade de cristallisation d'un style particulier (surtout dans l'interprétation) en mariant les élements traditionnels de structures paysanne à ceux de facture citadine. Parallélement le phénomène d'assimilation des formules rythmiques, mélodiques orientales (acquises par les laoutars des villes) se produit (au XVIII-e siècle) par le truchement des musiciens turcs arrivés dans les Principautés Roumaines à la suite des princes phanariotes. Ce fait marquera la stricte distinction entre la création populaire paysanne et celle des laoutars professionnels.

La musique instrumentale de chambre introduite dans les milieux bourgeois, commençait à s'intégrer dans la vie artistique des villes en dépassant le cadre restreint de la cour princière. L'orgue enfin, grâce à des virtuoses ayant fait leurs études après des maîtres fameux de l'étranger (même avec J. S. Bach), connaît une féconde étape d'affirmation, en sortant du cadre étroit de l'Eglise pour pénétrer dans celui plus large de la musique professionnelle (Braşov, Sibiu, Sighişoara, Bistriţa, autant de centres où l'en employait aussi bien l'orgue positif que portatif).

Pour finir, la puissante personalité de Cantemir a fait pénétrer la musique roumaine dans le circuit des valeurs artistiques européennes, la présence de son nom dans des ouvrages de synthèse tels que l'Allegeines Gelehrten Lexikon de Jocher Jonann Gottlieb (1750) dans le Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler par Ernst Ludwig Gerber (1790) ou dans le Musikalisches Kunstmagazin de Johann Friederich Reichard (1791) — autrement dit dans les grandes encyclopédies musicale du XVIII-e siècle — constitue le vivant témoignage de l'unanime reconnaissance accordée au représentant de notre culture artistique.

Etape de profondes transformations sociales, politiques et religieuses, mais aussi de victoires nationales incontestables dans de nombreux secteurs de la vie spirituelle, la période des XVII-XVIII-e siècle a marqué dans notre culture musicale un moment de laborieuse préparation de l'école musicale nationale du XIX-e siècle, alors en voie de cristallisation.

1) **Istoria poporului român** (Histoire du peuple roumain), éditée par les soins du Prof. Andrei Oţetea, membre de l'Académie, Ed. Ştiinţifică, Bucarest, 1970, p. 161.

2) Sandor Marot. **Celebrul poet-muzician al curţii episcopale baroce din Oradea-Mare** (Le célèbre poète-musicien de la cour épiscopale baroque de Oradea-Mare) /M. Haydn/ dans : Nagyvarad, Oradea 24.XII. 1941 ; Hans Jancik, **Michael Haydn**, Zürich-Leipzig-Wien 1952, p. 29-35.

3) Sebastian Barbu-Bucur, **Monumente muzicale, Filotei Sin Agăi Jipei. Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum.** (Monuments de musique. Filothée Sin Aga Jipa. Le premier livre de musique psaltique connu jusqu'a present) dans : **Studii de muzicologie**, Bucarest, vol. 6, 1970, p. 101-133

4. Viorel Cosma, **Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al** XVIII (Documents et ouvrages de musique au seuil du XVIII-e siècle) dans : **Muzica**, Bucarest, nos. 5-6, 1964, pp. 70—71 ; O.L. Cosma **Documente privind trecutul muzicii noastre** (Documents concernant le passé de notre musique). **Joco seriorum** 1788, dans : Muzica, Bucarest, no. 2 1971 p. 14—20.

5. John H. Baron, **A. 17-th Century Keyboard Tablature** in Braşov, dans : **Journal of the American Musicological Society**, New-York, vol. 20, no. 2, 1967 p.279—285.

6. **Istoria teatrului în România** (Histoire du théâtre en Roumanie) vol. I. Ed. Academiei Române, Bucarest, 1965, p. 89—205.

7) Ciobanu Gheorghe, **Un Kyrie eleison à quatre voix sur notation byzantine, du commencement du XVIII-e siècle**, dans : **Revue Roumaine d'histoire de l'art**, Bucarest, t. VII, 1970, p. 45-52.

8) Romeo Ghircoiaşiu, **O colecţie de piese corale din sec. XVI : Odae cum harmoniis de Johannes Honterus** (Un recueil de pièces de musique du XVI-e siècle „Odae cum harmoniis" par J. Honterus), dans : **Muzica**, Bucarest, no. 10, 1960.

9) **Al. Piru, Literatura română veche** (La littérature roumaine ancienne) II-e ed. Ed. pour la litterature, Bucarest 1962, p. 181-193.

10)) C. C. Ghenea, **Creaţii muzicale din veacurile trecute** (Créations musicales des siécles passés), dans : **Muzica**, Bucarest, nos. 5—6, 1964, p. 65.

11) Teodor T. Burada, **Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la Români** (Recherches sur la musique militaire chez les Roumains) dans : Revista **pentru istorie, arheologie şi filologie**, Bucarest, 3, vol. 6, 1891, p. 58—64

12) Ciobanu Gheorghe, **Un cîntec a lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann** (Une chanson de Démètre Cantemir dans le recueil d'Anton Pann), dans : **Revista de Folclor**, Bucarest, 2, no. 3, 1967, p. 81—96

13) **Istoria teatrului în România** (Histoire du théâtre en Roumanie) op. cit. p. 188—189.

CUPRINS

Dr. Vasile Tomescu
Muzica și școala 1

George Grigoriu (muzica)
Anghel Grigoriu și Romeo Iorgulescu (versurile)
Frumuseții tale . . . . . planșă

OPINII

Dumitru Bughici
Programul de sală 3

CREAȚII

Doru Popovici
Șase madrigale „Din viața țăranilor de ieri și de azi" de Hilda Jerea 6

Anton Dogaru
„Simfonia de cameră" de Dan Constantinescu . 7

Cornelia Tăutu
„Continuo" de Corneliu Dan Georgescu . . 8

Dan Buciu
„Concertul pentru vioară și orchestră" de Grigore Nica 10

Silvian Georgescu
„Coruri" de Nicolae Oancea 12

COMPOZITORII DESPRE CREAȚIA LOR

Anatol Vieru
În domeniul formei muzicale 14

ÎNSEMNĂRI

J.—V. Pandelescu
Romanța, un gen îndrăgit 21

NOTE DE LECTOR

Silvian Iosifescu
Huxley despre Mozart și Beethoven . . . 24
Claudiu Negulescu
Tradiții și actualități în județul Harghita . . 26

PROFIL

J. V.
Dimitrie Onofrei la 75 de ani 28

RECENZII

Grigore Constantinescu
„Vîrstele Euterpei" de Ada Brumaru . . . 29

George Sbîrcea
„Pătimirile și măreția maeștrilor" de Thomas Mann 30

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Edgar Elian, Claudiu Negulescu, J.—V. Pandelescu, Constantin Răsvan, Enea Borza, G .S. . . . 32

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Viorel Cosma
La culture musicale roumaine au cours des XVII-e — XVIII-e siècles (1600—1789)
En français par Colette Ghimpețeanu . . . 43

SOMMAIRE

Dr. Vasile Tomescu
La musique et l'école 1
George Grigoriu (musique)
Angel Grigoriu et Romeo Iorgulescu (paroles)
planche
A ta beauté

OPINIONS

Dumitru Bughici
Le programme de concert 3

OEUVRES

Doru Popovici
Six madrigaux „De la vie des paysans d'hier et d'aujourd'ui" de Hilda Jerea 6

Anton Dogaru
„La symphonie de chambre" de Dan Constantinescu 7

Cornelia Tăutu
„Continuo" de Corneliu Dan Georgescu . . 8

Dan Buciu
„Le concerto pour violon et orchestre" de Grigore Nica 10

Silvian Georgescu
„Choeurs" de Nicolae Oancea 12

LES COMPOSITEURS À PROPOS DE LEURS OEUVRES

Anatol Vieru
Dans le domaine de la forme musicale . . 14

NOTES

J.—V. Pandelescu
La romance, un genre affectionné 21

LECTURES

Silvian Iosifescu
Huxley sur Mozart et Beethoven 24

Claudiu Negulescu
Traditions et actualités dans le département de Harghita 26

MEDAILLON

J. V.
Dimitrie Onofrei à ses 75 ans. 28

COMPTES RENDUS

Grigore Constantinescu
„Virstele Euterpei („Les années d'Eutherpe") par Ada Brumaru 29

George Sbîrcea
„Pătimirile și măreția maeștrilor" (Passion et grandeur des maîtres") 30

LA VIE MUSICALE

Signent :
Edgar Elian, Claudiu Negulescu, J. V. Pandelescu, Constantin Răsvan, Enea Borza, G. S. . . . 32

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(Bulletin d'informations musicales — en français par Colette Ghimpețeanu)

Viorel Cosma
La culture musicale roumaine aux cours des XVII-e—XVIII-e siècles (1600—1789) . . . 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 9 — p. 1 — 48 București septembrie 1972

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

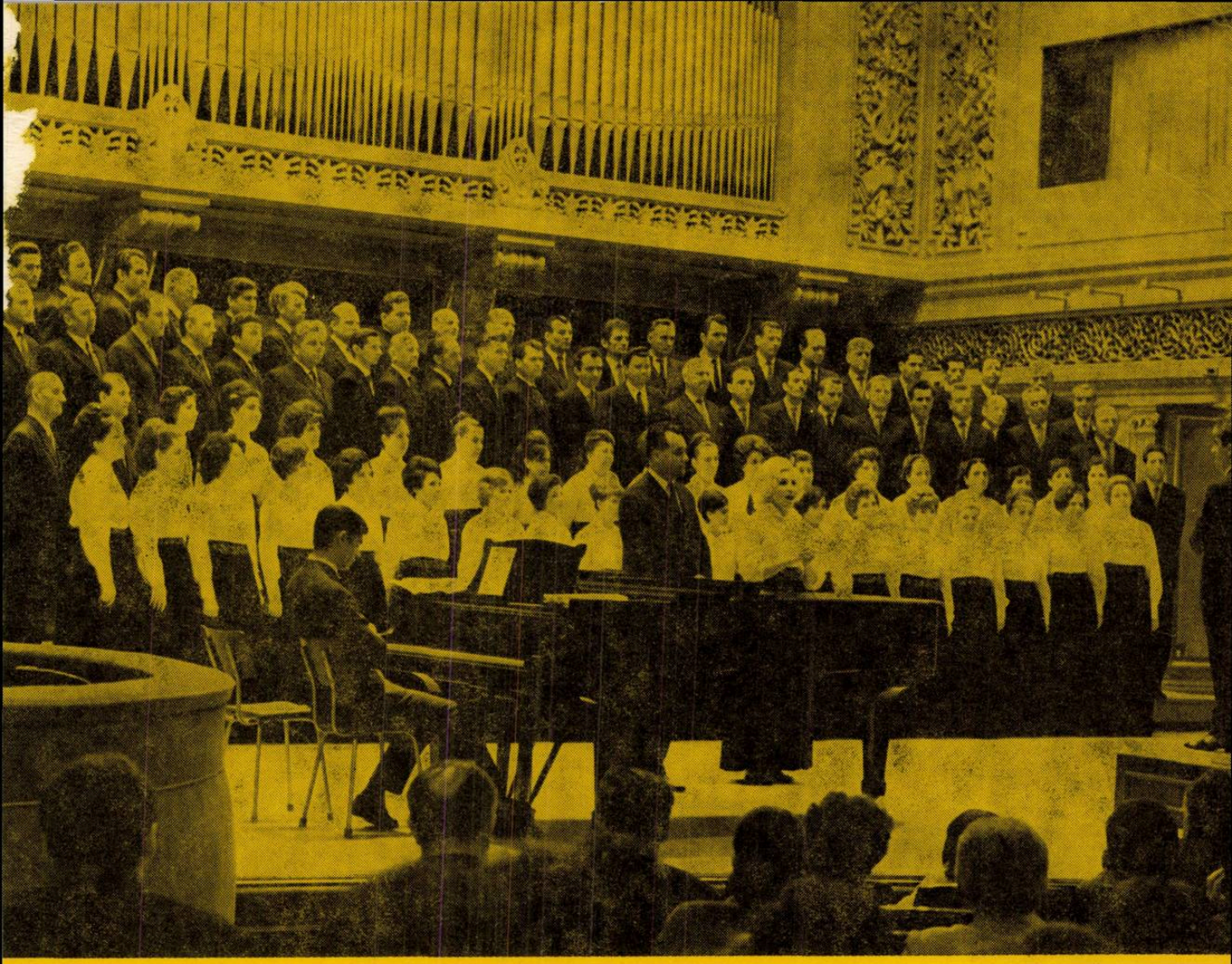
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Scenă din baletul „Nunta în Carpați“ de Paul Constantinescu la Opera Română din București

I. P. Informația c. 1764

64.421

Prețul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

octombrie 1972 10

CUPRINS

Ioan D. Chirescu (muzica)
Jean Gheliuc (versurile)
Nava noastră-i România

Ion Dumitrescu

Concursul şi Festivalul cîntecului ostăşesc . . 1

◊

Premiile Concursului şi Festivalului Cîntecului ostăşesc „Te apăr şi te cînt, patria mea" . 2
Actualitatea artei noastre 3
Magdalena Popa
Responsabilitatea noastră socială . . . . . , 8

CREAŢII

Costin Cazaban

Alexandru Paşcanu — „Bocete străbune" . 10
Elisabeta Suciu
Cercetări privind modernizarea învăţămîntului muzical 13

Nicolae Brînduş
Cîteva consideraţii asupra practicii „Freies Zusammenspiel" 15

ANIVERSĂRI

Zeno Vancea
Claude Debussy 23

Claude Romano

Şaptezeci de ani de la moartea lui I. Ivanovici 25
Lisette Georgescu

Serge Diaghilev 27

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :

Claudiu Negulescu, J.-V. Pandelescu, Constantin Răsvan, Doru Popovici, Emanuela-Maria Cristescu, George Sbârcea 29

RECENZIE

Grigore Constantinescu

Monografia Anton Bruckner 38

DE PESTE HOTARE

Edgar Elian

Sopot '72 39

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

Vasile Donose
Mihai Moldovan

Turneul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române în Italia 41
Muzicieni români în Franţa 42
J.V.P.

Ion Croitoru 43
Gheorghe Popescu-judeţ 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

George Bălan

Introduction aux problèmes esthétiques de la musique moderne 45

SOMMAIRE

Sur planche : Ioan D. Chirescu (musique)
Jean Gheliuc (paroles)
„Notre vaisseau, la Roumanie"

Ion Dumitrescu
Concours et Festival de la Chanson de soldat 1

◊

Les prix du Concours et Festival de la Chanson de soldat „Je te défends et te chante, ma patrie" 2
L'actualité de notre art. 3
Magdalena Popa
Notre responsabilité sociale 8

OEUVRES

Costin Cazaban

Alexandru Paşcanu : „Bocete străbune" („Lamentations ancestrales") 10

OPINIONS

Elisabeta Suciu
Recherches sur la modernisation de l'enseignement musical 13
Nicolae Brînduş
Considérations sur la pratique du „Freies Zusammenspiel" 15

ANNIVERSAIRES

Zeno Vancea
Claude Debussy 23

Claude Romano
Soixante dix ans depuis la mort de I. Ivanovici 25
Lisette Georgescu
Serge Diaghilev 27

LA VIE MUSICALE

Signent : *Claudiu Negulescu, J. V. Pandelescu, Constantin Răsvan, Doru Popovici, Emanuela-Maria Cristescu, George Sbârcea* 29

COMPTES RENDUS

Grigore Constantinescu

La monographie sur Antoine Bruckner . . . 38

DE L'ÉTRANGER

Edgar Elian

Sopot 1972 39

PRÉSENCES ROUMAINES

Vasile Donose
Mihai Moldovan

La tournée de l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine en Italie . . 41
Musiciens roumains en France 42
J. V. P.
Ion Croitoru 43
George Popescu Judeţ 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

George Bălan

Introduction aux problèmes esthétiques de la musique moderne 45

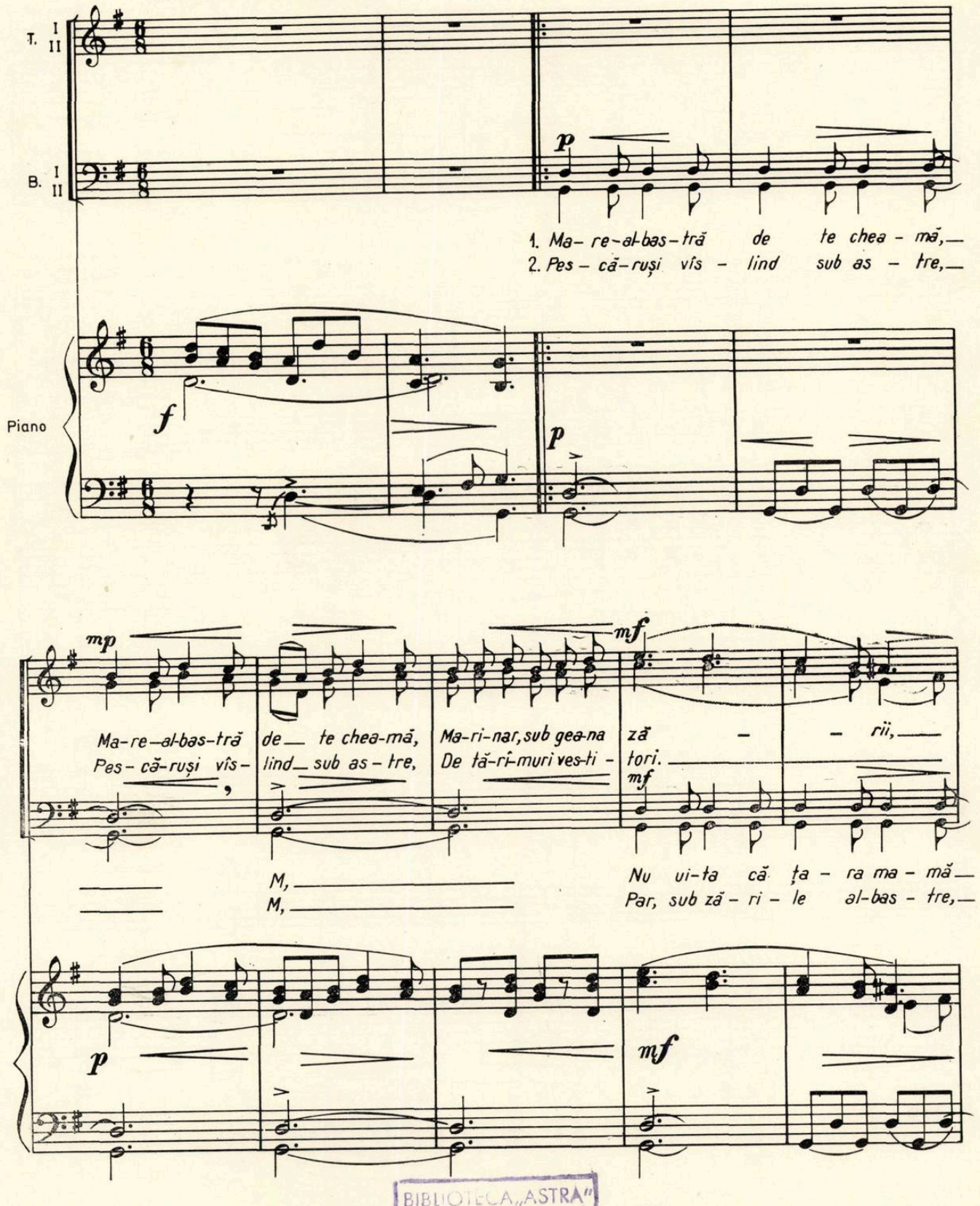
NAVA NOASTRĂ-I ROMÂNIA!

– Cîntec închinat marinarilor patriei. –

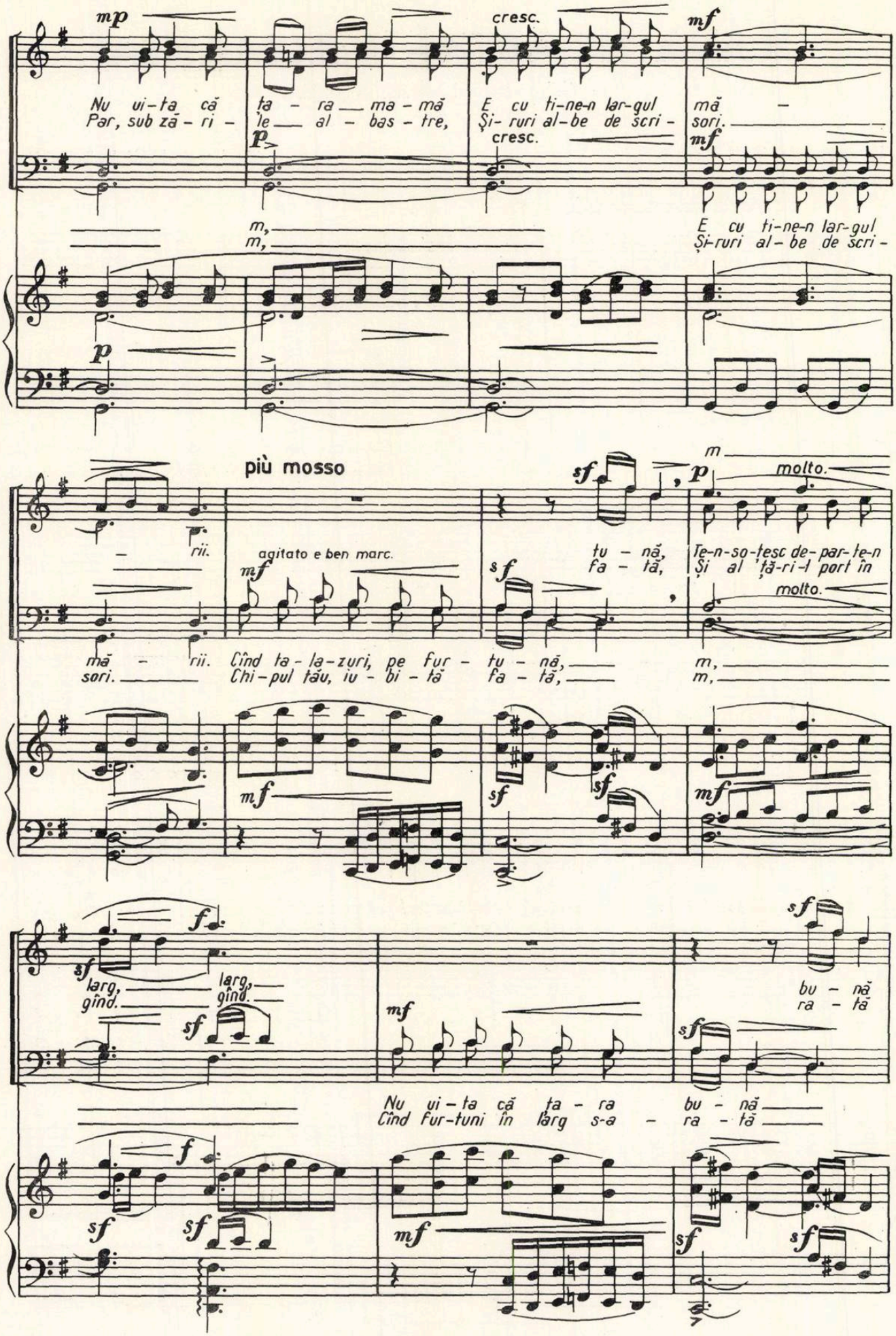
Versurile de JEAN GHELIUC

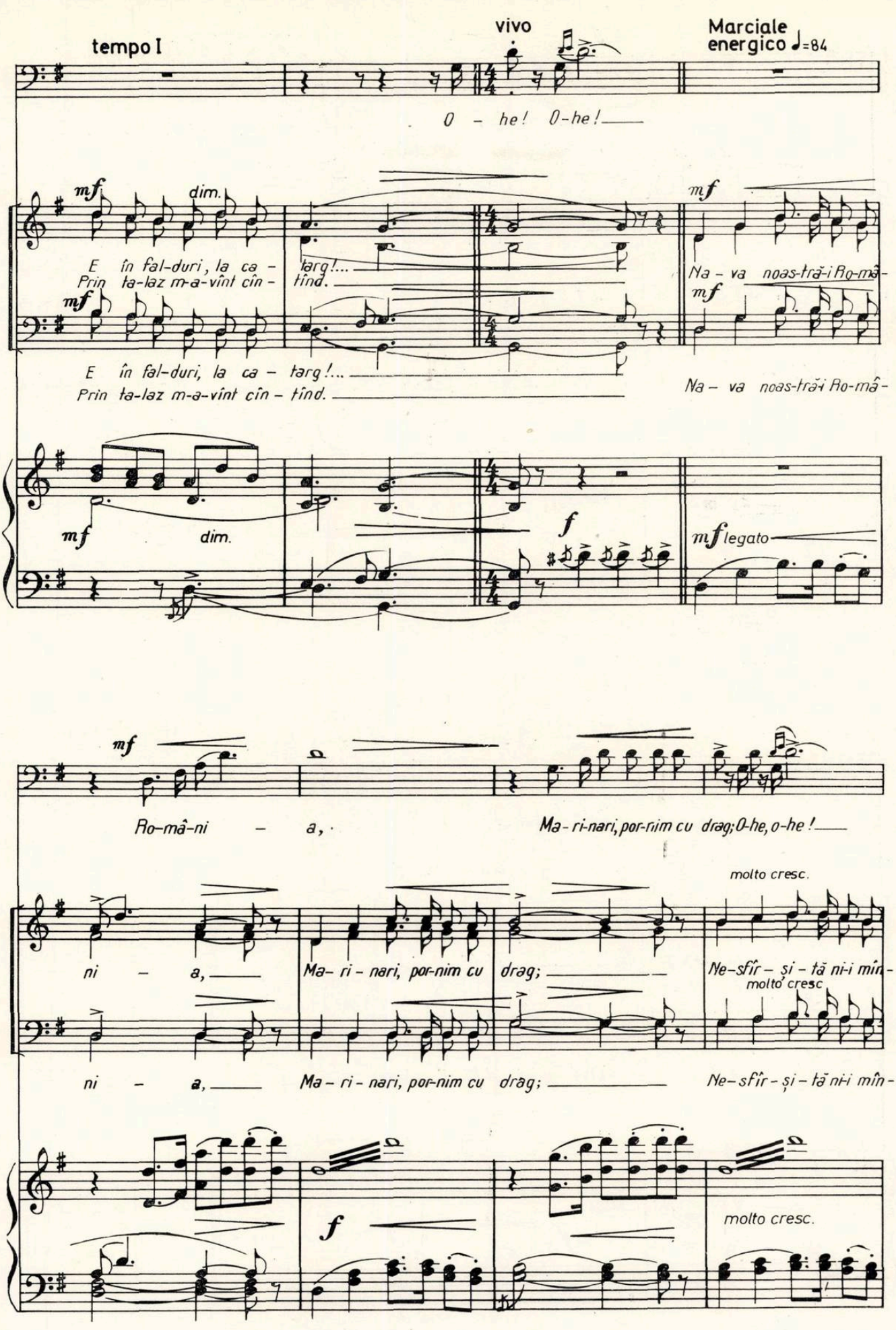
Muzica de IOAN D. CHIRESCU

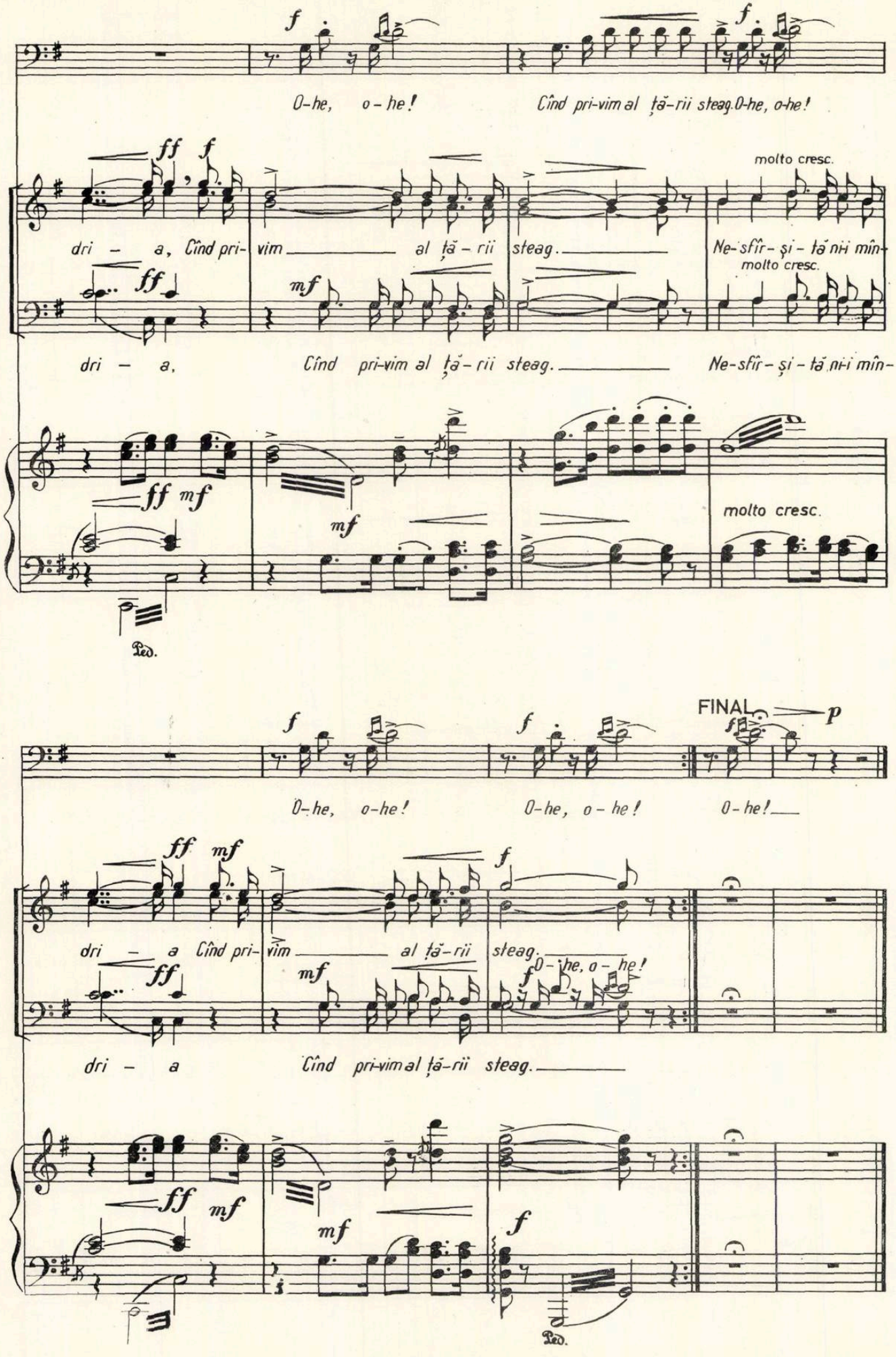
Andantino commodo



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU


mp
Nu ui-ta că
Par, sub zā-ri-
ța-ra ma-mă
le al-bas-tre,
cresc.
E cu ti-ne-n lar-gul
Și-ruri al-be de scri-
mf
mă-
sori.
p
m,
m,
E cu ti-ne-n lar-gul
Și-ruri al-be de scri-
p
più mosso
sf
p
m
molto.
-rii.
agitato e ben marc.
mf
sf
tu-nă,
fa-tă,
Te-n-so-țesc de-par-te-n
Și al țā-ri-l port în
molto.
mă-rii.
sori.
Cînd ța-la-zuri, pe fur-tu-nă,
Chi-pul tău, iu-bi-tă fa-tă,
m,
m,
mf
sf
sf
mf
f
sf
larg,
gînd.
larg,
gînd.
sf
mf
sf
bu-nă
ra-tă
Nu ui-ta că ța-ra
Cînd fur-tuni în larg s-a-
bu-nă
ra-tă
f
sf
sf
mf
sf
sf


tempo I
vivo
Marciale energico ♩=84
O - he! O-he!
mf
dim.
E în fal-duri, la ca - targ!...
Prin ta-laz m-a-vînt cîn - tînd.
Na - va noas-trăi Ro-mâ-
Ro-mâ-ni - a,
Ma-ri-nari, por-nim cu drag; O-he, o-he!
molto cresc.
ni - a,
Ma - ri - nari, por-nim cu drag;
Ne-sfîr - și - tă ni-i mîn-
f
legato


f
O-he, o-he!
Cînd pri-vim al ță-rii steag. O-he, o-he!
ff f
molto cresc.
dri - a, Cînd pri- vim al ță - rii steag. Ne-sfîr- și - tă ni-i mîn-
ff
mf
molto cresc.
dri - a, Cînd pri-vim al ță - rii steag. Ne-sfîr - și - tă ni-i mîn-
ff mf
mf
molto cresc.
Ped.
FINAL
p
O-he, o-he!
O-he, o - he!
O - he!
ff mf
f
dri - a Cînd pri- vim al ță-rii steag.
O - he, o - he!
dri - a Cînd pri-vim al ță-rii steag.
Ped.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 10 (239) octombrie 1972

CONCURSUL ŞI FESTIVALUL CÎNTECULUI OSTĂŞESC*)

de Ion DUMITRESCU

Prezentă activ pe frontul ostăşesc, muzica îşi îndeplineşte o sfîntă datorie faţă de vrednicul nostru tineret, aflat sub arme.

Cîntecul patriotic, cîntecul marş, muzica uşoară-distractivă şi-au dat întîlnire într-un mănunchi bogat de melodii inedite, scrise de compozitorii noştri la îndemnul Ministerului Forţelor Armate, care, cu atenţie şi printr-o măiestrită organizare, a transformat Concursul şi Festivalul cîntecului ostăşesc într-un eveniment important şi de o deosebită semnificaţie în viaţa culturală a ţării, demn de prestigiul şi importanţa acestei instituţii.

Alături de activitatea susţinută şi bine organizată a muzicilor militare, armata a înscris astăzi o acţiune menită să lărgească mult posibilităţile de educaţie a tineretului aflat în grija sa şi să ofere dezvoltării muzicii româneşti de astăzi un stimulent activ şi o contribuţie de preţ.

Concursul şi Festivalul, desfăşurat sub deviza : Te apăr şi te cînt, patria mea, aduce prin cîntecele dedicate ostaşilor, un omagiu fierbinte Patriei socialiste şi Partidului.

Ministerul Forţelor Armate a organizat în acest scop o acţiune largă, de masă, care a impresionat un număr mare de muzicieni şi autori de versuri — participanţi entuziaşti, cu lucrări valoroase, la concursul instituit.

Simt nevoia să-mi mărturisesc cu această ocazie satisfacţia pentru răspunsul prompt şi participarea însufleţită la această chemare, împreună cu un adînc sentiment de recunoştinţă datorată acelor care acordă muzicii un rol important în viaţa şi educaţia ostaşilor.

În numele juriului, al creatorilor de cîntece şi al meu, personal, felicit pe laureaţii primului Concurs şi Festival al cîntecului ostăşesc, dorindu-le succese şi mai departe în activitatea lor, laud iniţiativele, străduinţele şi realizările dobîndite cu acest prilej şi prezint armatei noastre omagiile muzicienilor pentru contribuţia adusă la înflorirea muzicii româneşti.

Ori de cîte ori, de-acum înainte, se va face simţită chemarea armatei pentru o nouă acţiune culturală, noi, cei de la Uniunea Compozitorilor, ne vom grăbi să răspundem : PREZENT !

* Cuvînt rostit la Festivitatea de decernare a premiilor.

PREMIILE CONCURSULUI ŞI FESTIVALULUI CÎNTECULUI OSTĂŞESC „TE APĂR ŞI TE CÎNT, PATRIA MEA"

MARELE PREMIU AL FESTIVALULUI a fost acordat cîntecului *Nava noastră-i România.* Muzica de Ioan D. Chirescu, pe versuri de Jean Gheliuc.

Cîntece patriotice :

PREMIUL I, cîntecului intitulat *Marşul vînătorilor de munte.* Muzica de Ludovic Paceag, pe versuri de locotenent-colonel Traian Reu ; PREMIUL II, cîntecului *Oaste română.* Muzica de Gheorghe Bazavan, pe versuri de Ion Socol ; PREMIUL III, piesei *Marşul infanteriştilor.* Muzica de locotenent-colonel Sergiu Eremia, pe versuri de Nicolae Tăutu ; PREMIUL SPECIAL AL UNIUNII COMPOZITORILOR, cîntecului *Drapelul ţării.* Muzica Filaret Barbu, pe versuri de Eugen Frunză ; PREMIUL SPECIAL AL C.C. al U.T.C. cîntecului *De strajă patriei.* Muzica de Henry Mălineanu, pe versuri de Hary Negrin ; MENŢIUNI, cîntecelor : *Pentru onor, înainte.* Muzica de Viorel Doboş, pe versuri de Jean Gheliuc şi *Ostaşul şi arma.* Muzica de Cornel Arion, pe versuri de locotenent-colonel Adrian Mierluşcă.

Marşuri ostăşeşti :

PREMIUL I, marşului *Douăzeci de milioane.* Muzica de Mircea Alexe, pe versuri de Mircea Radina ; PREMIUL II, marşului *Mult se leagănă cel vînt.* Muzica de Mircea Bădulescu, pe versuri de Ion Tîrlea ; PREMIUL SPECIAL AL CENTRULUI DE ÎNDRUMARE A CREAŢIEI POPULARE ŞI A MIŞCĂRII ARTISTICE DE MASĂ, marşului *Au venit recruţi aseară.* Muzica de Iacob Ciortea, pe versuri de Lucian Chelaru : PREMIUL III, marşului *Frunzuliţă verde fragă.* Muzica de Dumitru D. Botez, pe versuri de Crişan Constantinescu ; PREMIUL SPECIAL AL MINISTERULUI DE INTERNE, marşului *Să trăieşti ostaş.* Muzica şi versurile de Achim Stoia ; MENŢIUNI, marşurilor *Drapelul,* muzica şi versurile Theodor Bratu, şi *Flamuri şi soare,* muzica de Florentin Delmar, pe versuri de Jean Gheliuc.

Muzică uşoară :

PREMIUL I, cîntecului *Iubirea mea : pămîntul românesc.* Muzica de Florin Bogardo pe versuri de Nicolae Tăutu ; PREMIUL II, cîntecului *Un ţărm de linişte.* Muzica de Vasile Vasilache jr. pe versuri de Flavia Buref ; PREMIUL III, cîntecului *Bun venit.* Muzica Adalbert Winkler, pe versuri de Constantin Cîrjan ; PREMIUL SPECIAL AL SECŢIEI U.T.C. DIN CONSILIUL POLITIC SUPERIOR, cîntecului *Inimi înflăcărate.* Muzica de George Grigoriu pe versuri de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu ; MENŢIUNI, cîntecelor *Scrisoare către mama.* Muzica Temistocle Popa, pe versuri de Mircea Block, şi *Doar un an şi patru luni.* Muzica de Edmond Deda, pe versuri de Hary Negrin.

Actualitatea artei noastre

Mai mult ca oricînd, a devenit un fapt de conştiinţă, o convingere intimă pentru noi muzicienii ca activitatea pe care o desfăşurăm se înscrie prin funcţia şi structura ei în prezentul şi viitorul erei socialiste, aşa cum acestea au fost ştiinţific stabilite şi prefigurate în documentele Congresului al X-lea şi Conferinţei Naţionale a P.C.R. Ampla şi multilaterala analiză a transformărilor operate în fizionomia societăţii noastre, formularea legităţilor care guvernează avîntul României pe drumul socialismului şi comunismului, a imperativelor dezvoltării de perspectivă pe plan social-economic şi cultural-educativ — iată aportul fundamental al celor două evenimente amintite. Propunerile Secretarului General al P.C.R. subliniază că menirea supremă a culturii şi artei, a întregii activităţi desfăşurată de creatori şi de artişti în societatea noastră este aceea de a contribui la îmbogăţirea vieţii spirituale a poporului, la ridicarea conştiinţei socialiste a maselor.

La baza nobilei opere de formare a omului nou, membru al unei orînduiri sociale superioare, stau principiile eticii şi echităţii socialiste, a căror promovare este înscrisă în programul de activitate politico-ideologică şi cultural-educativă elaborat de partid.

Printr-un efort colectiv de însuşire a principiilor cuprinse în Documentele de partid, conştienţi de îndatoririle politice şi patriotice, de îndatoririle noastre ca artişti-creatori, ne-am angajat să răspundem imperativelor culturii noastre muzicale de astăzi, militînd pentru împlinirea cu toate talentele şi forţele de care dispunem, pe planul creaţiei, a activităţii politico-ideologice şi social-obşteşti, obiectivele proprii ridicării spirituale a societăţii noastre socialiste.

Desprinzînd idei directoare din amplele analize privind activitatea de producţie şi munca în domeniul cultural-educativ desfăşurată în patria noastră socialistă, însuşindu-ne înaltele chemări adresate de Secretarul General al P.C.R., oamenilor de cultură, am stabilit îndatoririle imediate şi de perspectivă în ce priveşte îmbogăţirea creaţiei muzicale inspirată din realităţile contemporane, necesitatea înfloririi îndeosebi a genurilor operei, baletului, cantatei şi oratoriului, cîntecului patriotic, lucrărilor cu largă audienţă. Ne-am propus totodată să întîmpinăm cu noi lucrări pline de patos eroic marele eveniment al Semicentenarului P.C.R., evenimentul împlinirii unui sfert de veac de la proclamarea Republicii, unei jumătăţi de veac de la crearea U.T.C. precum şi alte pagini de seamă din istoria şi din viaţa de astăzi a Patriei noastre. Comuniştii au fost chemaţi să constituie un exemplu în efortul de realizare a creaţiilor valoroase inspirate din trecut şi mai ales din realităţile epocii noastre socialiste, cele mai valoroase putînd deveni pentru viitorime adevărate documente ale vieţii care se plămădeşte astăzi sub ochii noştri, cu nesfîrşitele ei aspecte eroice şi dramatice, cu necruţătoarea luptă dintre vechi şi nou. Este necesar să facem totul pentru ca angajamentele asumate în cadrul planurilor de creaţie prezentate forurilor de partid şi de stat să devină realităţi.

Aşa cum arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu — adresîndu-se scriitorilor — este necesar să înfăţişăm realitatea aşa cum este, fără a o polei, pentru că avem înfăptuiri cu care orice popor, cît de evoluat, se poate mîndri, fiind în acelaşi timp conştienţi că mai sînt multe de făcut pentru a ajunge la acel nivel de înaltă civilizaţie, pe care îl prefigurează documentele partidului.

Cauzele pentru care lucrurile merg greu în genul operei şi baletului, gen atît de popular şi iubit de masele largi ale ascultătorilor, au fost analizate frecvent în presă ca şi în cadrul unor ample dezbateri, printre care şi aceea iniţiată de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor.

Aşa cum s-a mai arătat cu alte prilejuri, problema cea mai spinoasă se referă la „librete", la „argumentele literare", a căror realizare comportă o experienţă specifică, o colaborare intensă şi o răspundere comună între compozitori şi scriitori. Situaţia nesatisfăcătoare care persistă s-ar fi remediat dacă între compozitori şi scriitori ar fi avut loc acele contacte, pe care Uniunea Compozitorilor le-a preconizat de multă vreme, „tehnica" unui libret de operă sau balet putînd fi deprinsă de oricare dintre scriitorii noştri, aşa cum mulţi dintre ei au învăţat tehnica decupajului pentru scenariul de film.

Rămînerile în urmă constatate nu trebuie fireşte să întunece realizările importante ale acestui gen din ultimii ani, ele dimpotrivă trebuie să sporească elanul celor care s-au angajat să scrie asemenea lucrări.

Sînt de amintit astfel de realizări de prestigiu ca opera *Meşterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu, şi *Hamlet* de Pascal Bentoiu, care au marcat două momente în creaţia muzicală contemporană românească ; baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu pus în scenă în cinstea aniversării U.T.C., opera pentru copii *Punguţa cu doi bani* de Teodor Bratu, reprezentată la Iaşi şi la Cluj, ca şi baletul *Marinarul visător* de Laurenţiu Profeta montat de colectivul teatrului din Constanţa. În stagiunea actuală urmează să vadă lumina scenei opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, baletul *Nunta Domniţelor* de Marţian Negrea.

Îşi aşteaptă montarea un număr de lucrări, cum este de pildă opera *Trei generaţii* de Sergiu Sarchizov realizată cu ani în urmă. De asemenea, sînt în curs de finisare două operete inspirate din viaţa actuală, datorate compozitorilor Norbert Petri şi George Grigoriu.

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu s-a angajat să scrie o operă inspirată din viaţa ţărănimii, Teodor Bratu opera *Dreptul la dragoste* după romanul *Aveam 18 ani* de Ecaterina Lazăr, Carmen Petra-Basacopol baletul *Fire de tort* pe un subiect propriu, după Coşbuc, Doru Popovici *Interogatoriul din zori,* iar Mircea Chiriac a terminat baletul *Văpaia* dedicat aniversării Republicii.

Desigur, faţă de posibilităţile compozitorilor noştri şi fără a impieta cu nimic asupra valorii artistice deosebite a unora dintre lucrările realizate şi prezentate în public sau audiate în cadrul Uniunii compozitorilor, ne simţim datori să arătăm că rezultatele nu sînt de loc satisfăcătoare. Temele actuale sînt atacate încă cu timiditate şi, cu toată varietatea de subiecte abordate, aria tematicii se cere mult lărgită, compozitorii cu experienţă simfonică trebuiesc antrenaţi cu eficienţă să scrie în asemenea genuri.

Genuri cu o mare capacitate expresivă datorită folosirii cuvîntului, imaginii poetice care capătă noi şi largi valenţe în îmbinarea sa cu arta sunetelor, *oratoriul* şi *cantata* au stat în ultimii ani în centrul preocupărilor compozitorilor noştri. Se poate afirma că atît creaţia din acest domeniu cît şi valorificarea ei în concerte, au cunoscut, după documentele Plenarei din noiembrie 1971, un nou avînt şi — după o perioadă de stagnare — ele şi-au regăsit locul meritat în ansamblul vieţii muzicale. Lucrări prezentate în primă audiţie în această perioadă au întregit cunoaşterea noastră despre creaţia unor compozitori valoroşi. Acesta este cazul cu cantatele *Se construieşte lumea noastră* de George Draga şi *Soclu pentru timp* de Liviu Glodeanu, *Balada celui fără nume* de Sergiu Sarchizov şi balada *Stăpînul* de Gh. Dumitrescu, lucrări pătrunse de vigoare eroică, de optimism mobilizator, şi care şi-au cîştigat meritul unei largi difuzări în viaţa de concert.

Dintre titlurile de lucrări cu care s-au angajat compozitorii amintim oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, Cantata *Drapelul* de Grigore Nica, *Zi de lumină şi de adevăr* de Irina Odăgescu. Anatol Vieru a terminat un *Oratoriu pentru orchestră, cor, nai şi ţambal* pe versuri populare, Nicolae Coman cantata *Chemarea Păcii*, Dimitrie Cuclin oratoriul *Cetatea de pe stîncă*, Walter Mihai Klepper cantata *Slăvite zile* şi Constantin Palade cantata *Omul*.

Mai există cîteva lucrări realizate în trecut şi care nu au fost prezentate în public. Cu concursul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste au fost luate măsuri pentru ca ele să fie incluse în repertoriul unor filarmonici din ţară. Este cazul de pildă al cantatei *Construcţii* de Liviu Dandara pe care o studiază Filarmonica din Iaşi.

Analizînd creaţia de lucrări cu virtuţi de mai largă accesibilitate, constatăm că un număr important de compozitori se preocupă în momentul de faţă să stimuleze şi să sprijine pe această cale apropierea publicului de muzica simfonică şi instrumentală. Cu sprijinul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste au fost încheiate multe angajamente în acest domeniu de creaţie. Sînt de remarcat unele dintre lucrările interpretate în ultimii doi ani, *Ritmuri citadine* de Nicolae Beloiu, *Uvertura festivă* de Diamandi Gheciu, *Tulnice* de Mihai Moldovan, *Racorduri* de Cornel Ţăranu, *Jocuri festive* de Corneliu Dan Georgescu. Se cere pentru înflorirea creaţiei de acest gen, mai multă inventivitate în simplitate, o arie tematică mai largă şi diversificată, plecînd însă direct şi concret de la posibilităţile formaţiilor care activează în ţară, fără a face concesii bunului gust artistic, dar pe deplin conştienţi de imensul rol estetic şi pedagogic pe care îl pot avea aceste piese, mai ales în rîndurile tineretului.

Mulţi iubitori de muzică se întreabă de ce nu se mai compun în ultima vreme dansuri simfonice şi instrumentale, suite, rapsodii, într-o ţară ca a noastră, în care folclorul este şi va rămîne o artă vie, de o bogăţie inepuizabilă. Răspunsul nu poate fi altul decît acela privind slăbirea contactului compozitorilor cu valorile artei populare, cu viaţa şi sensibilitatea artistică a maselor. Se impune găsirea unor forme de reluare şi adîncire a acestei legături tradiţionale în muzică, prin organizarea unor vizite de cunoaştere mai direct documentată a problemelor de viaţă şi activitate spirituală a poporului în anii pe care-i trăim. Se dovedeşte necesară întărirea colaborării cu conservatoarele de muzică, cu *Institutul de Etnografie şi Folclor* prin dezbaterea în comun a problemelor privind cunoaşterea şi valorificarea frumuseţilor muzicii populare în creaţia muzicală şi special în lucrările tinerilor compozitori.

Lărgirea necontenită a mijloacelor de expresie, care preocupă mişcarea componistică mondială, este şi trebuie să fie proprie şi creatorilor noştri ; nu mai este un secret pentru nimeni faptul că circulaţia ideilor din lumea contemporană nu mai cunoaşte astăzi graniţe. Universul sonor este angajat într-o nelimitată dezvoltare, mijloace şi unelte noi stimulează forme noi de exprimare. Înţelegerea justă a acestui fenomen, fără a-l fetişiza, dar nici a-l bagateliza sau ignora, reprezintă singura cale pentru a nu ne izola într-o lume care se caracterizează printr-un imens dinamism al investigării, printr-un acut simţ inventiv dar şi printr-un acut simţ critic.

Înarmaţi cu învăţătura marxist-leninistă, cu ideile cuprinse în documentele Partidului Comunist Român, cunoscînd legile dezvoltării societăţii şi cu conştiinţa clară că făurim cea mai avansată orînduire, trebuie să înţelegem, cu aceiaşi acuitate, toate fenomenele pe care le creează contemporaneitatea. Prin „înţelegere" vrem să exprimăm de fapt capacitatea noastră de a distinge ce este impostură de ceea ce este creaţie autentică, ce e caduc de ce e durabil şi semnificativ, în fond ce se opune şi ce serveşte idealului nostru comunist.

Vom aprecia atunci la justa lor valoare şi rolul şi necesitatea experimentului în creaţia artistică şi sensul creator al avangardei (atunci cînd aceasta este autentică) şi dreptul la o gîndire proprie dar responsabilă, dar şi necesitatea de a păstra ceea ce ne aparţine organic, pe linia tradiţiilor noastre, a originalităţii culturii noastre naţionale.

Creaţii realizate în ultimii ani dovedesc în continuare gîndirea artistică profundă, autentică, simţirea robustă, generoasă din care se zămisleşte arta noastră contemporană. Menţionăm simfoniile a VII-a „*Energia*" şi a VIII-a „*Luceafărul*" de Wilhelm Berger ; *Melodie, ritm, culoare* şi *File de letopiseţ* dedicată oraşului Iaşi de Dumitru Bughici, lucrări străbătute de încrederea în viaţă, de un nobil optimism ; *Ca să faci portretul unei păsări* de Dumitru Capoianu, distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor. Nicolae Brînduş a scris piesa *Inscripţie*, cu o viziune plastică a ideii de eroism, Liviu Dandara piesa intitulată *Timpul suspendat*. Ludovic Feldman este în acest răstimp autorul unui mare număr de lucrări, toate de o elevată pregnanţă, dintre care amintim *Umbre şi lumini* şi *Simfonia pentru 15 instrumente*. Cu un spirit mereu tînăr, Diamandi Gheciu a realizat al *III-lea Cvartet de coarde* şi o serie de piese intitulate *Oglindiri*. Liviu Glodeanu a scris un original *Concert pentru vioară şi orchestră*, iar Corneliu Dan Georgescu îşi continuă ciclul său de *Jocuri* pentru orchestră, cu aceiaşi sclipitoare invenţie melodică şi coloristică ce îl caracterizează, Felicia Donceanu piesa intitulată *Schiţe în laviu*. Theodor Grigoriu şi Liviu Glodeanu au obţinut anul acesta un succes remarcabil la tribuna internaţională UNESCO de la Paris, unde piesa *Elegia Pontica* şi respectiv *Melopee* au fost solicitate pentru a fi difuzate de toate cele 32 Radioteleviziuni care le-au audiat.

Compozitorul Leib Nachman şi-a completat ciclul său de studii pentru pian, a scris un *Dixtuor* pentru suflători şi un *Concert pentru corn şi orchestră* ; Liviu Ionescu a compus un poem pentru pian, voce şi orchestră, intitulat *Pămîntul acesta*, iar Cornelia Tăutu un interesant *Cvintet pentru coarde*.

O piesă interesantă în ce priveşte concepţia, intitulată *Pitagoreis*, a scris Lucian Meţianu, iar compozitorul Tiberiu Olah a prezentat mai multe creaţii de vigoare şi originalitate, dintre care vom aminti piesa simfonică *Masa tăcerii*, *Sonata pentru violoncel solo* ca şi piesele *Invocare* şi *Perspective*. Anatol Vieru a scris piesa *Ecran* prezentată cu succes în Franţa, şi două lucrări de intensă expresivitate, *Ţara Mioriţei* şi *Ţara de piatră*. Zeno Vancea a realizat *Cvartetul al V-lea*, o piesă de pregnantă măiestrie polifonică.

A fost sesizat în repetate rînduri faptul că valorificarea muzicii de cameră nu se desfăşoară în cele mai bune condiţiuni. Viaţa muzicală ne arată că între creaţie şi formaţii există un proces de stimulare reciprocă. În acest sens organizarea *Festivalului de muzică de cameră* de la Braşov a avut darul să producă un reviriment pilduitor în creaţia şi interpretarea acestui gen.

Examinînd situaţia genurilor de cea mai largă circulaţie, principala cerinţă este aceia a sporirii rolului educativ-patriotic al acestor genuri, prin intensificarea creaţiei de cîntece de mase şi prin abordarea mai temeinică în muzica uşoară a tematicii social-etice.

În ceea ce priveşte cîntecul de mase, este cert că anul 1972 a adus un reviriment. S-au scris, după dezbaterea documentelor de partid, nu mai puţin de 236 cîntece de mase. Dacă la această cifră adăugăm cele 191 de lucrări realizate în perioada octombrie 1970—octombrie 1971, putem afirma că creaţia corală şi de cîntece patriotice a cunoscut o puternică dezvoltare, incomparabilă atît din punct de vedere cantitativ cît şi calitativ cu creaţia anilor precedenţi. Majoritatea cîntecelor create în aceşti doi ani a beneficiat de tipărirea operativă, fiind astfel puse la îndemîna formaţiilor corale. Acest fapt constituie un succes al colaborării dintre Uniunea Compozitorilor, Centrul de îndrumare a mişcării artistice de amatori şi U.G.S.R., foruri care au acordat o deosebită atenţie editării şi răspîndirii noilor cîntece. Există semne

îmbucurătoare în ceea ce privește împrospătarea repertoriilor corurilor de amatori.

În cadrul concursului *Cîntare Patriei* au fost interpretate 119 cîntece de mase în primă audiție, cifră care întrece de peste zece ori ritmul de înnoire a repertoriului din anii precedenți. Concursul *Cîntare Patriei*, eveniment de seamă al mișcării corale din țara noastră, are meritul de a fi adus la loc de cinste pe podiumul urmărit de milioane de telespectatori, pe acei oameni ce se dăruiesc artei corale, cîntecului patriotic. Extinderea acestui concurs la școli, la corurile școlare, ar putea avea același efect dinamizant și stimulator în rîndurile copiilor și în rîndurile celor ce slujesc de multe ori neștiuți de nimeni cîntarea corală în școli și licee.

Principala acțiune în domeniul cîntecului patriotic a fost legată de crearea Imnurilor dedicate Republicii și Partidului. La acest apel au răspuns cu dăruire numeroși compozitori care au creat peste 100 de cîntece. Cele mai valoroase sînt în prezent sub tipar, urmînd a fi difuzate în cadrul corurilor de amatori. Ținem să arătăm cu satisfacție că munca pasionată și îndelungată pentru crearea acestor imnuri a dat roade din cele mai frumoase, noile cîntece scrise pentru Republică și pentru Partid ca de altfel și cîntecele publicate cu ocazia sărbătoririi unui deceniu de la încheierea procesului de transformare socialistă a agriculturii, au fost apreciate cu căldură de Conducerea superioară a Partidului. Aceasta ne onorează și în același timp ne obligă a stărui în direcția îmbunătățirii nivelului calitativ al cîntecului nostru de mase.

Aceiași participare intensă au cunoscut-o și alte acțiuni ale Uniunii noastre în mobilizarea întregului colectiv al compozitorilor ; ne referim la concursurile de cîntece patriotice organizate de Radioteleviziune, UTC, Organizația Pionierilor, Concursul și Festivalul cîntecului ostășesc organizat de Armată, primul concurs de acest gen ce îmbracă forma unor spectacole publice, la care a participat un număr record de compozitori.

Ne amintim de unele critici în legătură cu faptul că prea puțini dintre tinerii compozitori erau prezenți în creația de cîntece. Totodată se observa și faptul că unii compozitori de muzică simfonică sau muzică ușoară, care cu ani în urmă obișnuiau să scrie și cîntece patriotice, au părăsit această lăudabilă preocupare.

Astăzi remarcăm faptul că această critică a determinat o certă schimbare a situației ; un număr important de compozitori au abordat sau reabordat în cursul acestui an genul cîntecului patriotic. Astfel, un număr de tineri compozitori și-au afirmat dorința de a scrie cîntece, cei mai mulți dintre ei reușind să creeze în acest gen lucrări valoroase. În ceea ce privește compozitorii simfoniști și de muzică ușoară, cărora le-a fost adresat apelul de a reînnoi contactul cu acest gen, remarcăm noile cîntece ale lui Dumitru Bughici, Radu Șerban, Aurel Giroveanu, Henry Mălineanu, George Grigoriu, Cornel Țăranu, Martian Negrea.

Alăturarea acestor noi forțe și a altora care trebue stimulate de aci înainte are darul de a întări activitatea creatoare constantă și demnă de toată lauda a compozitorilor specializați în muzica corală — detașament relativ redus numeric dar care și în această perioadă a dovedit că știe să răspundă chemărilor Partidului. Rezultatele bune obținute se datoresc în primul rînd comuniștilor, activității lor creatoare și organizatorice, fiind semnificativ faptul că în Biroul secției de muzică corală din cei nouă membri, opt sînt membri ai PCR. Comuniști ca Teodor Bratu, ale cărui cîntece pot fi date exemplu în ceea ce privește caracterul lor de ecou al evenimentelor politice la ordinea zilei sau compozitori nemembri de partid ca neobositul maestru Ion Chirescu, autorul ca și Teodor Bratu al unui cîntec pe versuri din Raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională a P.C.R., Henry Mălineanu, care în mod spontan, în zilele Conferinței Naționale a scris cîntecul *Cincinalul în patru ani și jumătate*, confirmă prezența promptă a creației noastre în contemporaneitatea, în concretul vieții politice a țării.

Trebuie să recunoaștem, că în privința aceasta, a actualității și a reprezentării elementelor concrete, mai avem multe de făcut ; cu toate progresele înregistrate, cîntecul cu tematică particularizată, cîntecul de muncă, cel de imediată actualitate politică sînt insuficient reprezentate în creația noastră, unde predomină încă în mod excesiv cîntecul cu caracter general, festiv.

Elementul concret, faptul de viață, reflectarea acestuia în cîntec sînt desigur în directă legătură cu cunoașterea realităților înconjurătoare, cu prezența noastră, cît mai frecventă, în mijlocul oamenilor muncii. Este semnificativ că în urma vizitelor de documentare pe teren și a muncii de instruire a formațiilor de amatori s-au născut cîntece valoroase, în primul rînd prin caracterul lor viu, original, concret. Vom aminti cîntecele lui Radu Paladi scrise pentru corul de la Putna, *Imnul uzinelor 23 August* de Mircea Neagu, cîntecul *Inima uzinei noastre*, scris de Aurel Giroveanu după vizita compozitorilor la uzinele „23 August", *Marșul uzinelor ARO* de Gheorghe Bazavan, cîntecele lui Temistocle Popa și Mișu Iancu dedicate țesătoarelor de la Fabrica de lînă din Constanța, vizitată acum un an, cîntecele și corurile inspirate din cele văzute în județele Constanța și Tulcea datorate unor compozitori ca Dumitru Capoianu, Florentin Delmar, Gheorghe Derieteanu, Laurențiu Profeta, Zaharia Popescu, cîntecele scrise special pentru anumite formații de amatori de Gheorghe Dumitrescu, Vasile Timiș, Emil Lerescu. Cu toată această îmbucurătoare apropiere de concret, considerăm că nu am realizat, în această privință, decît începutul. Nu am reușit să creăm, așa cum ne-am propus, și așa cum ne-au solicitat oamenii muncii cu prilejul contactelor pe care le-am avut în această perioadă, suficiente cîntece de muncă, imnuri ale marilor șantiere, ale marilor uzine, ale diferitelor ramuri de activitate.

Dacă în privința cîntecului ostășesc putem spune că ne-am achitat în mare măsură de obligațiile asumate, sîntem încă datori să acordăm mai multă atenție creației de cîntece pentru tineri muncitori, studenți și elevi.

Marele număr de cîntece scrise în acest an și creșterea simțitoare a numărului de compozitori care au abordat cîntecul de mase reprezintă, așa cum s-a arătat, un succes. Am formulat însă acest succes sub o formă numerică, cantitativă, pentru a pune în evidență și limitele sale ; căci trebuie să recunoaștem și faptul că acumularea cantitativă nu a adus încă după sine saltul calitativ general pe care de mult îl dorim cîntecului nostru de mase. Credem că se pune cu acuitate problema cristalizării elementelor stilistice caracteristice cîntecului patriotic de astăzi ; aceasta cere un efort, o autosolicitare intensă, combătîndu-se comoditatea unor compozitori care se mulțumesc să repete formule de mult devenite vetuste. Lipsa de pregnanță, convenționalul, se întîlnesc destul de des chiar în creația unor compozitori care cu ani în urmă au dovedit interesante căutări stilistice, spirit inovator, fantezie și originalitate.

Interesul pentru cîntece noi determină unele instituții de promovare să ignoreze cîntecele mai puțin noi, dar nu mai puțin actuale ; căci cîntecul de mase nu este un gen efemer. În legătură cu aceasta, s-a atras atenția de multe ori asupra felului pripit în care au fost eliminate la un moment dat din repertoriul coral cîntece prestigioase cărora li se reproșa, cu destulă superficialitate, că ar fi „depășite". Ne întrebăm, de ce și astăzi lipsesc din programele Radiodifuziunii cîntece celebre, care fac parte din fondul de aur al genului, cum este de pildă *Sub al păcii stindard*, sau cîntece de tineret care au fost abandonate ca „neactuale" numai prin faptul că foloseau în locul cuvîntului „utecist" cuvîntul „utemist". Oare un cîntec valoros cu înalt mesaj educativ se adresează numai unei singure generații ? Așa cum *Pe-al nostru steag* sau *Tricolorul* au fost preluate din generație în generație, timp de decenii, tot așa și cîntecele

scrise în era socialistă, atunci cînd se dovedesc valoroase, merită mai mult decît o existență efemeră, merită grija pentru păstrarea și cultivarea lor în timp. Dar, pentru a ști care sînt aceste valori perene și a nu le lăsa să se piardă în masa cenușie a cîntecelor mediocre, este necesar un efort de sintetizare. În acest sens secția de muzică corală a Uniunii compozitorilor a trecut la realizarea unor colecții antologice care să cuprindă cele mai reprezentative cîntece scrise în anii puterii populare.

Hotărîrile luate cu prilejul dezbaterilor documentelor de partid de acum un an, cereau compozitorilor de muzică ușoară să adîncească și să îmbogățească conținutul ideologic al creației lor, abordînd mai susținut cîntecul de muzică ușoară cu tematică politică.

Socotim că în bună măsură activitatea dusă în această direcție a avut ca rezultat apariția unor cîntece cu o autentică vibrație patriotică și umanistă, cum sînt acelea premiate în acest an la Festivalul de la Mamaia, eveniment care, din punct de vedere al ținutei artistice și al tematicii, s-a situat la un nivel superior manifestării lor din anii trecuți. Rezultatul unor strădanii de multe luni a fost concretizat la Mamaia prin apariția unor cîntece valoroase cum au fost cele datorate lui George Grigoriu, Radu Șerban, Temistocle Popa, Aurel Giroveanu, Florin Bogardo, Gelu Solomonescu, Petre Mihăescu, Camelia Dăscălescu și alții.

Muzica ușoară se prezintă astăzi mai bogată, cu o paletă mai variată decît acum un an. Genul cîntecului cu temă socială a cunoscut o certă înviorare. Am avea însă de făcut următoarea observație : abordarea unui conținut mai complex, mai grav, nu trebue să ducă la transgresarea granițelor genului, la apariția unor lucrări greoaie, complicate, la creații hibride ce par un amestec puțin fericit între muzica ușoară și cîntecul de mase.

Cîntecul liric și muzica de dans, genurile cu cea mai mare audiență la public, au fost de asemenea în atenția compozitorilor care au creat în această perioadă șlagăre îndrăgite, obținînd și succese în competiții internaționale.

În ce privește ediția din acest an a Festivalului de la Mamaia, ea a avut o dinamică mai vie, mai antrenantă ; totuși considerăm că nu am reușit să satisfacem exigențele tineretului în ceea ce privește pregnanța ritmică, intensitatea dinamică, caracterul dansant. Tot așa cum ar trebui să ținem seama și de preferințele tineretului pentru muzica „folk", folosind acest curent pe linia frumoasei tradiții folclorice ale școlii noastre de muzică ușoară. Apropierea de genul „folk", o gîndim așadar în sensul cultivării creatoare, pe planul muzicii ușoare, a elementelor folclorului, condamnînd însă în mod categoric practica devenită modă la multe din grupurile vocal-instrumentale de tineret, de a copia și parodia folclorul, prin aranjamente care nu au nimic comun cu spiritualitatea și structura muzicii noastre populare. Nestematele folclorului nostru nu au cîtuși de puțin nevoie să fie montate (și mai ales prost montate) pe inele de tinichea

Despre calitatea textelor de muzică ușoară, trebuie să spunem că ea rămîne încă în zona „critică". Nu am progresat mult în ceea ce privește exigența față de textul pe care îl transmitem, text care — indiferent cine l-a scris, face parte integrantă din lucrarea pe care o semnăm. Continuă să fie frecvente texte așa zis „curățele", lipsite însă de orice interes. Alteori, în locul platitudinii, ni se propun texte pretins literare, dar care sînt prețioase, confuze. Muzica ușoară nu se poate lipsi de spontaneitate, sinceritate și claritate ; specificul genului care obligă la accesibilitate imediată, exclude încifrările și absconsitățile.

Consecventă orientării spre studiul de sinteză al culturii muzicale naționale, spre reliefarea tendințelor progresist-militante din trecutul muzicii românești, a valorilor și eforturilor contemporane, muzicologia noastră a realizat și are pe șantierul ei lucrări menite să răspundă cerințelor primordiale în acest domeniu

A fost publicat volumul de Studii de muzicologie nr. 7/1971, intitulat *Valori și tendințe ale muzicii românești (1921—1971)*, dedicat *Semicentenarului PCR*. A apărut de asemenea volumul *Imagine și sens* de Pascal Bentoiu, pledoarie pentru o artă expresivă, larg apreciat de critica de specialitate ; *Muzicieni Români — Lexicon* de Viorel Cosma, cu o prefață în mai multe limbi, lucrare care și-a dovedit utilitatea în țară și peste hotare.

Se află sub tipar sau în pregătire pentru tipar *Studii de muzicologie nr. 8*, volum intitulat *Probleme și aspecte ale culturii muzicale românești în anii Republicii ;* primul volum din ciclul *Izvoarele muzicii românești*, elaborat sub îngrijirea biroului secției de muzicologie ; primul volum din ciclul *Hronicul muzicii românești* de Octavian Cosma ; lucrarea *Muzica în România Socialistă* de Petre Brîncuș și Nicolae Călinoiu ; un volum de studii intitulat *Istoria muzicii românești* destinat publicului românesc și cititorilor de peste hotare, elaborat de un colectiv condus de Zeno Vancea, sub egida Uniunii Compozitorilor și a Academiei de Științe Sociale și Politice ; lucrarea *Repertoriul muzicii românești*, ș.a.m.d.

Toate aceste lucrări sînt dedicate de muzicologii noștri *Conferinței Naționale a PCR* și celei de a *25-a Aniversări a proclamării Republicii*. O bogată activitate au desfășurat de asemenea în ultimii ani și alți muzicologi, precum și un număr de compozitori cu preocupări teoretice, care au contribuit în presă, în dezbateri publice la afirmarea crezului estetic propriu al muzicienilor noștri, la lucrările unor congrese și simpozioane care au avut loc în țară și peste hotare. Este de relevat totodată aportul mai multor membri ai Uniunii noastre la desfășurarea acțiunilor cu caracter teoretic-muzical prilejuite de evenimente din țară cum au fost : Simpozionul *Muzica și publicul*, organizat sub egida Academiei de Științe sociale și politice, cursurile de reciclare organizate pentru oamenii de muzică, ziariști, festivalurile muzicale de la Tg. Mureș, Brașov, Suceava, Piatra Neamț, etc.

Întregește avîntul preocupărilor noastre actuale importanta acțiune pe care o pregătim în această etapă sub forma unui simpozion de comunicări cu teme legate de problematica creației muzicale, artei interpretative și educației muzicale în anii Republicii. Simpozionul, conceput ca un omagiu adus aniversării Republicii, este realizat în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și are menirea să valorifice opinii dintre cele mai competente în cadrul tematicii abordate. Ne propunem de asemeni susținerea a două simpozioane în care să dezbatem probleme actuale ale educației estetice a tineretului de la sate și de la orașe, primul la Pitești, al doilea la Casa studenților din Capitală ; în aceste două acțiuni ne călăuzim de indicațiile cuprinse în cuvîntarea Secretarului General al Partidului, rostită cu prilejul deschiderii anului universitar.

Subliniem totodată neîmplinirile serioase care dăinuie în activitatea noastră teoretic-muzicală, în deosebi în cronica de concert, constînd în interceptarea sporadică și necritică a fenomenului muzical contemporan, realizată de multe ori de condeie necalificate, extaziate de tot ce vine din afară, nepăsătoare față de problemele specifice muzicii noastre care exprimă era socialistă. Este necesar ca noul birou, comuniștii din secția de critică și muzicologie să militeze mai hotărît pentru eliminarea acestor carențe străvechi, sprijinind organizarea pe scară națională a unei dezbateri privind misiunea politică și criteriile științifice ale activității de critică muzicală în cadrul culturii noastre socialiste.

Legătura cu masele, vizitele pe șantiere, în întreprinderi, la sate, îndrumarea formațiilor de amatori, munca de ridicare a nivelului de înțelegere a publicului prin conferințe, simpozioane, cercuri de prieteni ai muzicii, în cluburi sau la universități populare, participarea la juriile concursurilor și la festivalurile

muzicale din numeroase centre ale țării, tot acest vast capitol a ocupat un loc central în activitatea Uniunii Compozitorilor. Putem spune că rețeaua legăturilor cu masele s-a extins considerabil. Ar fi cu neputință să enumerăm aici toate acțiunile. Considerăm însă demn de subliniat faptul că întîlnirile cu oamenii muncii și vizitarea unor mari întreprinderi din București, sau din alte localități din țară au devenit activitate permanentă și nu ocazional-festivă. Au fost organizate întîlniri cu muncitorii, vizite de documentare și de îndrumare a activității culturale de masă la uzinele „Griviţa Roşie", „23 August", „Republica", „Centrala termică București-Sud", uzinele „Vulcan", „Autobuzul", fabrica „Tricodava" și altele.

Au fost vizitate unități industriale și agricole în județele Constanța, Tulcea, Ialomița și sînt în curs de perfectare acțiuni similare în județele Harghita și Covasna. În multe din aceste locuri au avut loc consfătuiri pline de învățăminte prețioase, între compozitori și oamenii muncii. A luat astfel ființă clubul „Prietenii muzicii românești" de la uzinele „23 August", „Republica", a fost organizat în colaborare cu Consiliul Sindicatelor din sectorul 4, Studioul artistului amator „Prietenii muzicii ușoare românești", în cadrul căruia au loc concerte susținute de artiști amatori și îndrumate de un colectiv de compozitori de muzică ușoară.

Uniunea Compozitorilor a contribuit la buna organizare și desfășurare a unor concursuri și festivaluri muzicale din diferite centre ca de exemplu Suceava, Brașov, Piatra Neamț, Bacău, Galați, Brăila, Giurgiu, Craiova, Timișoara, Sibiu, Tg. Mureș, Oradea etc.

În contextul dezvoltării atît de dinamice a României contemporane, direcțiile de ansamblu ale evoluției social-economice și politic-ideologice consacrate de documentele partidului reprezintă pentru activitatea de creație muzicală cadrul determinant, programul în care se înscriu sensurile și menirea muncii noastre. Din viitorul cîmp de inspirație pentru creația muzicală, pentru activitatea teoretică și educativă-muzicală pe care ne cheamă s-o desfășurăm însuși prezentul, fac parte evenimente de înălțătoare și generoasă semnificație. Solicită din partea noastră lucrări muzicale fundamentale, de o înaltă măiestrie, următoarele evenimente :

În 1973, 125 ani de la izbucnirea Revoluției burghezo-democratice din Moldova, Țara Românească și Transilvania ; 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir ; 40 de ani de la desfășurarea luptelor petroliștilor și ceferiștilor ; 100 de ani de la moartea lui Alexandru Ioan Cuza.

În 1974, 3 decenii de la desfășurarea insurecției armate și de la eliberarea României de sub jugul fascist.

În 1975, 500 de ani de la bătălia de la Vaslui ; 400 de ani de la moartea lui Ion Vodă cel Cumplit ; 375 de ani de la Unirea Țărilor Române sub Mihai Viteazul.

În 1976, 40 de ani de la crearea brigăzilor internaționale pentru sprijinirea mișcării de eliberare socială din Spania.

În 1977, 100 de ani de la războiul pentru Independență, 30 de ani de la proclamarea Republicii ; 60 de ani de la desfășurarea luptelor de la Mărăști, Mărășești și Oituz ; 70 de ani de la izbucnirea răscoalelor țărănești din 1907.

În 1979, 120 de ani de la Unirea Principatelor ; 50 de ani de la desfășurarea luptelor muncitorești de la Lupeni ; 200 de ani de la nașterea lui Gheorghe Lazăr.

În 1980, 250 de ani de la nașterea lui Horia și 40 de ani de la prăbușirea Doftanei ; 100 de ani de la nașterea lui Ștefan Gheorghiu ; 200 de ani de la nașterea lui Tudor Vladimirescu.

Iată aici teme de cea mai înaltă semnificație în măsură să dinamizeze din timp sensibilitatea noastră, determinînd mai favorabil decît pînă acum realizarea unor creații cît mai desăvîrșite din punct de vedere al mesajului social-politic și al măiestriei de realizare, menite să rămînă în conștiința maselor de iubitori ai muzicii.

Să facem deci din aceste evenimente ale viitorului, prin care celebrăm trecutul, un program de acțiune în prezent, crezul nostru însuși de artiști patrioți, de comuniști, de cetățeni ai României noi. Să sesizăm și să transpunem în creația noastră tot ce este mai frumos și mai patetic în realitățile patriei noastre cu noi și durabile valori.

Responsabilitatea noastră socială

Analiza ştiinţifică făcută de tovarăşul Nicolae Ceauşescu laturilor fundamentale ale dezvoltării actuale şi de perspectivă a României Socialiste, în raportul prezentat la Conferinţa Naţională, constituie un strălucit model de orientare a eforturilor materiale şi spirituale ale naţiunii noastre către obiective clare, realiste, stabilite în spiritul celei mai înalte responsabilităţi.

Exprimîndu-mi totala adeziune la programul propus de Secretarul General al partidului, îmi îngădui să mă opresc, pe scurt, la cîteva probleme de altă natură decît cele economico-sociale, dar care, evident, sînt parte integrantă a procesului general al construcţiei societăţii socialiste multilateral dezvoltate ; pentru că deosebirea între artă şi producţie apare de fapt numai în natura specifică a actului de creaţie. Apropierea lor este dată de semnificaţia valorilor rezultate, din funcţiile şi finalitatea umană a acestora. Pe plan mai restrîns, responsabilitatea umană apare ca o sinteză a materialului şi spiritualului.

După cum se ştie, partidul nostru a ridicat la rangul de criterii supreme, în aprecierea personalităţii umane, responsabilitatea socială, puritatea morală, competenţa profesională, inteligenţa creatoare, intransigenţa revoluţionară şi, ca un corolar al acestora, actul muncii însuşi în lumina căruia apare în toată strălucirea ei frumuseţea spiritului omenesc.

Şi e firesc să fie aşa, întrucît astăzi, mai mult ca oricînd, calitatea de muncitor în uzinele noastre moderne şi de cetăţean conştient al României Socialiste solicită sporirea efortului intelectual, lărgirea orizontului de cultură, o continuă creştere a responsabilităţii spiritului.

Alături de alţi factori, arta contribuie, şi nu în ultimul rînd, la modelarea omului capabil să răspundă acestor înalte exigenţe ale societăţii în care trăim şi muncim.

„Tipul uman nou pe care vrem să-l făurim în societatea noastră — sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu în cuvîntarea ţinută la Conferinţa Naţională a scriitorilor — **trebuie să se caracterizeze prin pasiunea pentru munca creatoare, printr-un înalt spirit de răspundere faţă de interesele generale ale colectivităţii, printr-o ţinută morală aleasă, printr-o elevată viaţă spirituală.“**

Şi trebuie să spunem că, în climatul deosebit de favorabil care domneşte azi în viaţa spirituală a ţării, el însuşi rezultat al dezvoltării politice ascendente, al lărgirii continue a democraţiei socialiste şi al îndrumării permanente de către partid a culturii noastre, arta poate să-şi îndeplinească înalta şi nobila ei misiune, pe care o resimte tot mai pregnant ca pe o datorie. Noi, cei ce lucrăm în domeniul artei, departe de a mai putea fi indiferenţi faţă de modelele de viaţă pe care le promovăm în cărţile, în tablourile sau spectacolele pe care le creăm, ori de forma în care le materializăm, ne simţim tot mai profund responsabili - responsabili pentru conţinutul de idei, al creaţiilor noastre, pentru limbajul şi deci pentru gradul lor de accesibilitate, pentru valorile estetice, sociale şi morale cărora le dăm viaţă şi le promovăm în rîndul maselor.

Este vorba de o răspundere profesională, dar prin asta artistul cetăţean înţelege din ce în ce mai mult o răspundere politică, socială, patriotică ; devine mereu mai evident pentru noi că aceasta este calea de a ne sluji poporul care ne-a creat, căruia îi datorăm tot ce avem în noi ca forţă creatoare, străduindu-ne să-i oferim operele de care are nevoie şi pe care le aşteaptă cu deplină îndreptăţire.

Condiţia reuşitei în această gingaşă întreprindere a noastră constă în conducerea artei de către partid, pentru că el este depozitarul valorilor fundamentale cărora vrem să le dăm viaţă în societatea noastră ; iar partidul face totul pentru ca arta noastră să prospere.

În Opera română, de exemplu, măsurile luate de partid în scopul propăşirii vieţii artistice, al creării condiţiilor şi a atmosferei necesare unei activităţi responsabile şi angajate, aşa cum cere astăzi slujirea conştiincioasă a artei, s-au făcut simţite tot mai din plin în ultimii ani.

Printre aceste măsuri, trebuie să menţionăm în primul rînd formele organizatorice recent instituţionalizate, printre care constituirea Comitetului Oamenilor Muncii, care a dat sensuri reale principiului muncii colective, precum şi sprijinul mai direct şi mai eficient al Comitetului Municipal al PCR şi al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste în stabilirea pe criterii ideologice ferme a politicii repertoriale.

Dar, după cum va admite cred oricine, pentru a putea răspunde prin creaţia noastră înaltelor exigenţe ale programului ideologic stabilit de partid, trebuie să ne pregătim noi înşine, să devenim oameni politici, care posedă capacitatea de a înţelege evenimentele, care pot pătrunde sensul şi semnificaţia istoriei contemporane, pentru a putea la rîndu-le să le facă înţelese, prin arta lor, marelui public. Acestui scop i-au fost consacrate eforturile desfăşurate de organizaţia de partid din Operă.

Sub îndrumarea directă a Secţiei de propagandă a Comitetului Municipal de partid, în trecutul an de învăţămînt politic, am organizat mai raţional şi mai potrivit în conţinut nevoilor noastre de pregătire, studiul ideologic. Conţinutul interesant a determinat un şi mai mare interes din partea participanţilor.

Principiile eticii şi echităţii socialiste ridicate de partidul nostru la rangul de principii

fundamentale ale politicii sale, s-au reflectat pozitiv și în atmosfera existentă la Operă. Astăzi, mai mult ca oricînd în trecut, se poate vorbi la noi de angajare, de seriozitate și emulație, de căutare creatoare, de luptă pentru nou. Nivelul spectacolelor pe care le realizăm oglindește aceste preocupări, acest spirit de lucru nou, creator. Cu toții am dorit și dorim tot mai puternic ca, prin spectacolele la realizarea cărora ne aducem contribuția, să slujim cauza partidului, să facem ca în rîndurile celor ce muncesc să pătrundă valorile autentice ale dramaturgiei lirice naționale și universale, din care să străbată aspirația către adevăr și dreptate, către bine și frumos.

Spectacolele coregrafice : *Primăvara* și *Zorile* constituie sperăm, exemple pentru eforturile noastre în acest sens.

Credem că am început bine. Este însă numai un început. Realizarea în fapt, materializarea ideilor ce se desprind din programul partidului în domeniul ideologiei și al culturii, este o sarcină permanentă și avem conștiința răspunderii ce ne revine, vrem și sîntem hotărîți să facem tot ceea ce depinde de noi în acest sens.

Există unele componente ale cadrului în care ne desfășurăm activitatea, nu tocmai favorabile realizării intențiilor pe care le avem, convinsă fiind că problemele își vor găsi rezolvarea, în spiritul preocupărilor generale privind perfecționarea structurilor organizatorice și administrative, a legislației actuale.

Reglementările care privesc activitatea Operei și baletului, sub unele aspecte nu numai că sînt vechi, dar am convingerea că nu au fost noi, nici atunci cînd s-au creat. Balerinii sînt pensionați la vîrsta de 45 de ani femeile, și 50 de ani bărbații. Se știe însă, baletul este arta în care caracteristicile natural—biologice au un rol însemnat. O astfel de legislație are consecințe și pe plan individual, dar pierderile mari se resimt mai mult pe planul creației artistice ca atare ; căci posturile rămînînd ocupate nu mai pot fi încadrați tineri absolvenți cu autentice posibilități de creație.

Cu mult timp în urmă, am propus înființarea unor forme post-liceale fără frecvență, pentru balerini. Pe baza unor programe de învățămînt mai complex, s-ar putea studia discipline ca sociologia artei, a culturii, etica, probleme ale politicii culturale a partidului menite să dea o pregătire temeinică tînărului creator de artă și în același timp să-l califice într-un domeniu în care ar putea să lucreze după încheierea carierei artistice. De altfel, și în concepția generală de organizare a Liceului de coregrafie, a programei de învățămînt a acestuia, mai există elemente susceptibile de a fi perfecționate și care pot constitui obiectul preocupărilor noastre viitoare.

Un fapt ce reclamă o soluționare neîntîrziată este cel ce vizează modul în care este concepută normarea activităților artistice. Spunînd aceasta, mă gîndesc la concepția cel puțin curioasă potrivit căreia valoarea actului de creație artistică se apreciază în primul rînd sub raport cantitativ. Firește, nu este în intenția noastră de a sugera diminuarea controlului asupra activității practice a fiecăruia dintre membrii colectivului nostru. Dar o mare eficiență a controlului se va realiza, cred, prin introducerea unui ansamblu riguros de criterii, în rîndul cărora să se detașeze cele care țin de aspectul calitativ, de valoarea artistică intrinsecă a actului de creație, de promovarea în prim plan a criteriilor estetice și ideologice.

Numai în acest fel vom putea promova o creație artistică autentică, iar noi vom merita cu adevărat atributul de artiști militanți, capabili să modeleze conștiințe umane, receptive la idei înaintate, sensibile la frumosul din artă și din viață, apte să îmbrățișeze întreaga gamă a trăirilor și sentimentelor omenești.

Este un imperativ și totodată un angajament responsabil să ne alăturăm efortului general al poporului nostru, pentru îndeplinirea obiectivelor economice, sociale și politice de însemnătate istorică, fundamentate științific în raportul prezentat de Secretarul General al partidului — tovarășul Nicolae Ceaușescu. —

MAGDALENA POPA

Alexandru Paşcanu — „Bocete străbune" *)

de COSTIN CAZABAN

Cucerindu-şi un loc bine definit în rîndurile compozitorilor noştri de frunte, Alexandru Paşcanu, în acelaşi timp iubit şi distins profesor, reprezintă, prin garanţia unui meşteşug neîndoielnic, prin fantezia măsurată totdeauna de raţiuni organice, interne, ale compoziţiei muzicale, ale ideaticii ce o animă, un nume de referinţă, iar încununarea recentă cu unul dintre premiile Uniunii compozitorilor cinsteşte pe muzicianul cu fermă verticalitate stilistică, consecvent crezului său artistic, pe care ştie a-l încadra în lucrări, în mod divers şi totuşi asemenea sieşi. Lucrarea premiată a trecut de altfel şi dificila probă a publicului, pentru că *Bocete străbune,* care fac obiectul acestei alcătuiri, în memorabila haină sonoră dată de Corul „Madrigal", au cunoscut un nu tocmai uşor de obţinut succes printre melomanii bucureşteni şi cei de peste hotare.

Compozitorul nu se opreşte întîmplător, în acest mic poem, la obiceiurile ancestrale ale îngropăciunii rituale din lumea noastră rurală. Acest fond mitic, cu practici dictate de motivaţii adesea misterioase, surprinde capacitatea infinită de dragoste umană a omului simplu, cultul pentru memoria semenului, în manifestări artistice mai mult sau mai puţin transfigurate, oscilînd între spectacular, joc, şi exprimare directă, crîncenă, a tragismului dispariţiei aproapelui, (aceasta pentru a anticipa puţin ceea ce va constitui osatura ideatică a piesei). Şi aici, ca şi în alte lucrări, remarcăm folosirea de către compozitor doar a acelor mijloace dictate de logica muzicală, de plastica imaginisticii specifice, respingerea severă a gratuitului, a nefirescului. Dacă tehnicile folosite se înscriu într-o marjă destul de largă, de la contrapunctul limpede, cristalin, folosit cu parcimonie pentru a nu îndulci substanţa telurică a citatului folcloric) şi pînă la forfota aleatorică ce pregăteşte culminaţia finală şi vertiginoasa prăbuşire concluzivă, aceasta îşi află justificarea într-o legitate intestină, direcţionată matur şi logic de mîna unui muzician gînditor şi sensibil în acelaşi timp.

Fondul, contextul în care este făcut auzibil citatul, are misiunea de a crea atmosferă şi de a contribui la edificarea formală a piesei. Deseori, în legătură cu momentul faptic respectiv, acompaniamentul lărgeşte, prin identificare expresivă sau prin disociere, aria informaţională a fragmentelor autentice reproduse. Dacă uneori sugestia este mai directă (ostinato sugerînd ritmul oftatului sau al paşilor, timpanii servind la zugrăvirea sonoră a pămîntului ce se prăbuşeşte peste ultima reşedinţă a dispărutului) iar alteori mai mediată, mai încifrată, aceasta dă măsura certă a abilităţii cu care muzicianul mînuieşte variate mijloace artistice.

Dar nu numai acompaniamentului îi revine rolul de a direcţiona lucrarea, de a-i da o devenire. Însăşi citatele sînt alese potrivit unei subtile preconcepţii estetice, ceea ce face ca să nu avem în faţa ochilor o rapsodie, ci o piesă cu o amprentă formală clară, cu o logică dialectică a permutaţiilor temporale. Piesa nu este înscenarea unei înmormîntări, ci o redare generalizată şi direcţionată volitiv a sferei sentimental — conceptuale proprii momentului de rămas bun, în lumea satului românesc.

Astfel citatele (bocetele) sînt alese în aşa fel încît, în funcţie de practicile diferitelor regiuni de sorginte ale exemplelor muzicale, să se înşiruie pe o idee generatoare anterioară actului componistic, aceea a artificiului în strigăt. Rezumînd prin abstractizare cazul universal de realizare treptată a ineluctabilului, compozitorul structurează piesa pe un principiu ce însumează modalităţi de concepere diferită a actului artistic, estetici diferite. Dacă bocetul iniţial, ales nu întîmplător dintr-o regiune în care nu familia ci profesioniştii plîng, cu mai multă sau mai puţină dăruire adîncă, pe cel dispărut, de unde decurge un caracter mai liniştit, cantabil ornamental al melodiei, (găsim aici bazele unei concepţii răspîndite, aceea a artei ca joc, ca spectacol abstract) ultimul exemplu muzical (Bihor) este vehicolul subiectiv, de o violenţă aproape neîncăpătoare în artă, a sfîşierii morale care zdrobeşte pe cei apropiaţi de recent trecutul din viaţă. Poetul din Banat vorbeşte încă cu mortul, nepricepînd implacabilul, dar textul bihorean nu lasă nici o îndoială că inevitabilul s-a produs, într-un mod înspăimîntător şi ireversibil.

În această trecere de la spectacol, joc (cuvînt ce nu trebuie înţeles doar în sensul figurat ci şi propriu) la expresie subiectivă, lucrarea cunoaşte cîteva trepte intermediare, punţi de legătură între cele două concepţii estetice muzicale fundamentale aparent ireconciliabile. Citatul din Banat, reprezentînd punctul maxim al transfigurării ludice a motivaţiei subiective a bocetului, este urmat de un exemplu muzical din Vrancea, în care se insinuează sentimentele directe ale îndureraţilor, ca apoi, în bocetul hăulit din aceeaşi regiune, să se renunţe la muzică în procesul treptat de umanizare, de transformare a artei din arabesc impersonal în mijloc de exteriorizare a stărilor sufleteşti. Sinteza muzică —

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

expresie o găsim realizată superior în ultimul exemplu, bocetul din Bihor, unde anterioara coexistență a unei evoluții sonore obiective și a unui text subiectiv dar nemuzical este mutată într-o împletire lăuntrică de sunet și sentiment.

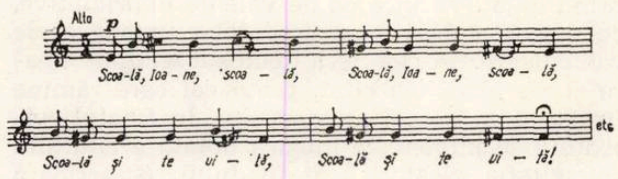
Dar nu numai această înșiruire potrivit unei direcționări anterior gîndite asigură devenirea temporală a lucrării. Descoperim aici și o altă diagramă, mai puțin lineară, mai surprinzătoare, ce nu mai privește acum citatul, ci elementele adăugate de compozitor discursului original popular. Dacă preludiul de toacă și clopot are o funcție denotativă, de fixare a cadrului, metalingvistică, vom asista apoi la înglobarea metalimbajului în limbaj. Următorul stadiu va fi acel al fondului ostinato, dedus din oftat, în primul bocet, pentru ca în cel de al doilea, contrapunctul cu care este împodobită tema să reprezinte acel punct maxim în care acompaniamentul este cel mai îndepărtat de o referire directă, cel mai adînc codificat. Urmează un nivel inferior al transfigurării denotațiilor, acel al hăulitului, iar în ultimul bocet se apelează din nou la ostinato. Dacă notăm cu *M* stadiul metalingvistic, cu M' vorbitul sau strigătul final, ca prim pas în dobîndirea de conotații muzicale, cu M" ostinato-ul, ca superioară înglobare muzicală a elementului de cadru, și cu *L* convertirea completă a metalimbajului în limbaj, sub forma contramelodiei din al doilea bocet, obținem următorul model :

M — M" — L — M' + M (cele două nivele coexistă) *—M" — M'.*

Coordonarea, convergența și divergența celor două axe ce direcționează lucrarea, le vom încerca a stabili la sfîrșit, după clarificarea configurației de amănunt a discursului.

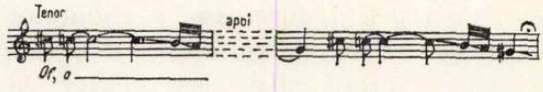
Din punct de vedere microstructural, piesa cuprinde două episoade mari, delimitate de durata citatelor, reprezentînd fiecare o treaptă în ascensiunea dramatismului muzical. Cea de a doua unitate formală va porni de la un stadiu informațional mai scăzut decît ajunsese prima, dar va merge mai departe în direcția acumulării tensiunii prin suprapunerea mai multor exemple folclorice și prin aglomerarea evenimentelor. Caracteristic pentru cel de al treilea episod este ireversibilitatea lui, prăbușirea abruptă în momentul de climax.

Episodul *1* folosește o temă culeasă de Sabin Drăgoi din Banat. Melodia este ornamentală, oarecum impersonală, și a fost folosită aici din motive ce am încercat a le elucida mai sus. Ea reprezintă patru ipostaze de asamblare a unor celule specifice (pentatonicul *II*) dintre care se remarcă prin unicitate saltul inițial de cvintă, luminos, expresie a aerului obiectiv, profesional.



Structura melodiei este *A B (b, b var).* ea se va relua identic la cvartă superioară, coexistînd cu reexpunerea în tonul inițial, iar armonia rezultantă de cvarte paralele, este un efect de o claritate metalică adecvată momentului respectiv. Ritmul *parlando giusto* se acordă perfect cu calmul pozitiv al melodiei.

Fondul este mai întîi un *ostinato* (unisonul *mi* se desface în acordul *re, fa, sol diez, do diez)* care apoi se diversifică treptat, sub raport armonic, ritmic și al modurilor de emisie, contribuind la o primă culminație prin acumulare policromă. Remarcăm aici apariția episodică a unei contramelodii laconice, la tenor, prefigu-



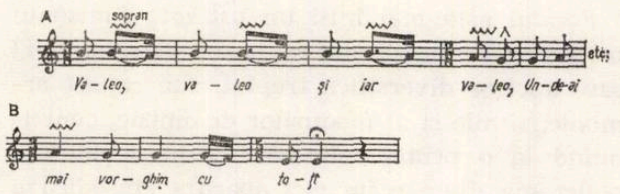
rînd polifonia cu care debutează cel de al doilea moment. În acest fel, fondul provenit din toaca și clopotul cu care se deschide piesa, se bifurcă, o parte recăpătînd statutul metalingvistic (gemete, oftaturi) altă parte muzicalizîndu-se, abstractizîndu-se. La sfîrșitul episodului sunetele se articulează cadențial, clarificînd armonia. (Rezultă un fel de cadență-cluster, prin suprapunerea tuturor sunetelor modului *ionyc).*

Inițiat printr-o abruptă simplificare a efectelor, Episodul *II* conține de fapt o primă sinteză, pentru că acumularea cantitativă din întîia secțiune își găsește împlinirea în superioritatea calitativă a contrapunctului cu care debutează arcul central al piesei. O nouă înglobare de variate efecte, mai mare decît cea anterioară, va constitui rațiunea acestui episod în economia lucrării, impunînd un nou salt, o

nouă asamblare sintetică generatoare de mutații structurale în ultimul act muzical.

Caracteristic acestui arc central este faptul că nu numai fondul evoluează, ci coabitează și alte citate. Descifrăm aici trei subsecțiuni, fiecare cu locul său în configurarea acumulării. În prima, contramelodia inițială va muri, lăsînd loc unei scurte monodii. Este momentul de cea mai pură muzicalitate, dar sunetele prind deja a se încărca de valențe exprimative, de povara nobilă a sentimentelor umane ce le vehiculează. În cea de a doua subsecțiune apare și un al doilea citat, peste cel care rămîne firul conducător al momentului. În finalul episodului se împletește muzica notată a citatului cu agitația aleatorică a fondului (superioară organizare liberă a derivatelor elementului metalingvistic), ambele planuri fiind direcționate similar, spre exclamația generală ce constituie sfîrșitul arcului.

Firul conducător al episodului *II* este tema unui bocet din Nereju — Vrancea, structurată pe un pentacord frygic, descendent, cu o insistență expresivă pe treapta a *V*-a. Remarcăm



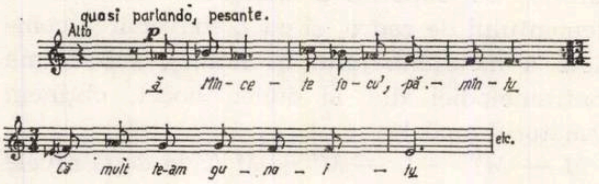
această insistență, în general expresia mai apăsătoare, cu repetiții dureroase, a enunțului melodic, pentru că are un rol însemnat în dobîndirea unei expresii sfîșietoare, dorită de autor pentru rolul ce-l joacă momentul în devenirea lucrării. Forma citatului este *A — A var. — A var. — B*, cu o situație interesantă în ceea ce privește numărul de măsuri al fiecărei unități : 5 — 4 — 4 — 3. Pe parcursul subsecțiunilor, tema devine mai lapidară, eliminîndu-se elementele redundante, căpătînd un profil mai ferm. În sfîrșit, remarcăm o fuzionare interesantă între elementele *A* și *B* ale temei (apare finala înainte de termen, înlănțuindu-se cu o reluare codală a *B*-ului și cu o pedală concluzivă). Textul este aici mult mai personal, mai dureros, admițînd ideea morții și etalînd consecințele sentimentale zdrobitoare asupra apropiaților dispărutului.

Contextul în care apare citatul este reprezentat în prima subsecțiune de un element rezidual al temei celui dintîi episod, păstrat aici drept contrapunct al ideii sonore noi. Dispariția polifoniei, rămînerea melodiei neacompaniate, dă o atractivă notă terminală acestui, de fapt, început de arc, mărturisind ingeniozitatea compensațiilor muzicale subtile ce asigură sudarea piesei, gradul de ambiguitate a formei, absolut necesar.

În subsecțiunea a *II*-a fondul își declară prezența printr-o pedală acordică. Acest acord se modifică cadențial într-un 6/4 fără terță, cu treapta *II* și *IV* ale modului frigian, adăugate. La discurs se adaugă și un nou citat, un unic exemplu de bocet hăulit, tot din Nereju.

În subsecțiunea a *III*-a fondul comportă combinarea aleatorie a cîtorva tipuri de formule derivate din substanța anterioară a lucrării. Prin repetare, melodia principală tinde să se efaseze, lăsînd rolul de protagonist tocmai denotațiilor directe ale foșnetului aleatoric, totul culminînd într-o exclamație generală patetică.

Episodul final cuprinde contopirea superioară a sunetului cu sensibilul, părăsirea definitivă a jocului în folosul traducerii afectelor. Citatul (Bihor) este structurat pe modul *semiton — ton*. Aspectul său este strofic, fiecare unitate fiind alcătuită astfel : *A — A — B — pedală cadențială*. Expresia este pe cît de simplă, pe atît de dură, sferă de expresie la care contribuie și ritmul regulat, potențat de o impulsivă sincopă. Pe repetiția finală, armonia convertește modul semiton — ton într-o suprapunere de *frygic* și *minor armonic*.



Un *ostinato*, mai complicat la început, se simplifică pe parcurs și dobîndește o mai mare fermitate. Strigătul care încheie lucrarea nu este un efect gratuit, ci urmare logică a subiectivizării progresive a discursului, care atinge paroxismul trecînd în interjecție.

În chip concluziv evidențiem că, deși organizată cu o mare precizie a amănuntului și deși folosește citate, piesa nu se limitează la simpla lor alăturare, ci probează calități arhitectonice ferme, precum și o subtilă corelare a celor două planuri evolutive. Această corelare ar cuprinde patru acte : 1) metalimbaj și structură ludică, 2) limbaj și structură semiludică, 3) metalimbaj și expresie, 4) limbaj și expresie.

* Lucrare distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor pe anii 1970/71.

Cercetări privind modernizarea învățămîntului muzical

de ELISABETA SUCIU

Învățămîntul, parte integrantă și importantă a vieții sociale, se încadrează — în conformitate cu indicațiile de partid și de stat — în largul proces de perfecționare și modernizare ce caracterizează etapa actuală a societății noastre socialiste multilateral dezvoltată.

Educația muzicală a tinerei generații a constituit întotdeauna una din preocupările de seamă ale specialiștilor și factorilor de răspundere în acest domeniu, fiind cunoscut rolul deosebit al acesteia în formarea personalității umane. Problemele legate de realizarea unei educații muzicale cît mai eficiente formează obiect de cercetare și teme de dezbatere ale consfătuirilor internaționale de specialitate, cum au fost în ultimii ani cele de la Moscova, de la Buenos-Aires și recent cea din Tunis. La aceste manifestări internaționale, la care și-au adus contribuția și reprezentanții țării noastre, au fost prezentate o serie de rezultate și propuneri pe baza experimentării unor metode și procedee moderne în educația muzicală contemporană. Confruntările internaționale în acest domeniu și studierea stadiului în care se află problematica educației muzicale în țara noastră au scos la iveală necesitatea abordării sistematice și științifice a acestei probleme de bază în cadrul învățămîntului de cultură generală.

Este un merit incontestabil al Laboratorului de cercetări pedagogice al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (condus de Profesorul Alex. Trifu), de a organiza, în acest an, o largă și cuprinzătoare acțiune de cercetare științifică pe această temă. *

La această acțiune au fost atrași numeroși profesori de muzică din învățămîntul preșcolar, elementar, mediu și superior. Studierea aprofundată a fenomenului, atît la noi cît și în străinătate, va duce desigur la modernizarea educației muzicale a tinerei noastre generații. Din acest punct de vedere este demn de remarcat faptul că inițiativa Laboratorului amintit reia — bineînțeles pe baze noi — o veche preocupare în legătură cu problematica educației muzicale în școala românească. Este vorba de strădania profesorului universitar Dr. C. Istrate, care încă din 1913 a propus o acțiune similară pentru aprecierea valorii pedagogice a metodei profesorului Ion Costescu, pe bază de experiment cu caracter științific. Este important de reținut apelul, încă de atunci la sprijinul tuturor factorilor care concură la rezolvarea problemei analizate : cadre didactice de la toate nivelele învățămîntului muzical, artiști, muzicieni, psihologi, pedagogi, medici. etc. Din păcate, acțiunea bine concepută de profesorul Dr. Istrate, nu și-a găsit finalizarea din lipsa de înțelegere a unor factori de răspundere din acea vreme.

În condițiile actuale ale societății noastre socialiste problema capătă un conținut nou. Inițiativa Laboratorului de cercetări pedagogice al Conservatorului „C. Porumbescu" vizînd perfecționarea educației muzicale în școlile de cultură generală pornește de la ideea că viitorii constructori ai socialismului și comunismului vor trebui să fie oameni multilateral pregătiți (profesional și cu o cultură superioară, inclusiv muzicală, demnă de societatea în care trăiesc), precum și de la constatarea că actualele metode și procedee în educația muzicală a elevilor nu mai corespund întru totul acestor cerințe ale etapei actuale.

Acțiunea va comporta desigur îndelungate cercetări și experimentări, fiind concepută în mai multe etape de realizare. Prima etapă constă dintr-o amplă activitate de documentare și de cunoaștere a întregii experiențe proprii și din alte țări în acest domeniu, urmată, în timp, de o etapă experimentală privind aplicarea practică a celor mai potrivite metode.

În cadrul primei etape s-au organizat — pe baza unui program judicios întocmit o serie de comunicări în cadrul cărora au fost dezbătute cu competență, metode și procedee moderne de educație muzicală utilizate în alte țări. Discuțiile purtate pe marginea referatelor prezentate au clarificat și adîncit problemele legate de modul în care experiența altora ar putea face obiectul unei îmbinări cu expe-

* Laboratorul de cercetări pedagogice al Conservatorului „C. Porumbescu" înființat acum 4 ani, are o bogată activitate de cercetare în domeniul perfecționării învățămîntului muzical, abordînd aspectele multiple și diferențiate ale învățămîntului preșcolar, elementar, mediu și superior.

rienţa proprie, astfel încît să se poată contura în viitor un sistem românesc de educaţie muzicală care să reprezinte într-adevăr o sinteză a tot ceea ce este mai valoros în acest domeniu. Sînt demne de relevat contribuţiile aduse de o seamă de specialişti români, prin referatele dezbătute în cadrul Laboratorului, pentru clarificarea unor metode şi procedee moderne care s-au impus şi în alte ţări în legătură cu educaţia muzicală. Am reţinut dintre materialele prezentate pe cele ale profesoarei Ana Motora Ionescu (metoda *Maurice Chevais*), ale asistentului universitar Grigore Bărgăuanu (metoda *Martenot, Delacrouz şi Williams*), ale profesoarei Edit Visky (metodele *Orff* şi *Kodaly*), ale profesoarei Erna G. Arţăreanu (metoda *Suzuku şi Gurukula*), ale profesoarei Doina Manolescu (privind contribuţia şcolii americane, engleze şi canadiene), ale profesoarelor Marilena Călăraşu şi Gabriela Munteanu (în legătură cu educaţia muzicală din R. F. a Germaniei şi R. D. Germană). De asemenea, de o largă audienţă s-au bucurat şi expunerile profesoarei Elisabeta Suciu (privitoare la rezultatele obţinute în domeniul educaţiei muzicale din fiecare ţară socialistă), ale profesorului universitar Dumitru Botez şi Vasile Nicolescu (cu privire la învăţămîntul muzical de la începutul secolului şi pînă la 23 August) şi cea a profesoarei Ana Motora Ionescu (cu privire la învăţămîntul muzical din ţara noastră după 23 August). Cu viu interes a fost ascultată şi expunerea profesorului universitar Iosif Cscire, care a prezentat un proiect de sistem de educaţie muzicală. Tot în cadrul acestor comunicări, interesante expuneri au prezentat prof. univ. Alexandru Trifu (coordonatorul ştiinţific al acţiunii) referitoare la *„Criteriile obiective de determinare ale valorii teoretice şi ştiinţifice şi aprecierea eficienţei practice ale unui sistem de educaţie muzicală"* şi cel privitor la *„Schiţa procesului de elaborare şi aplicare ale unui sistem de educaţie muzicală"*, precum şi cea a prof. univ. Victor Giuleanu privitoare la *„Problema educaţiei muzicale în dezbaterea seminariilor internaţionale de educaţie muzicală de la Buenos-Aires"*.

Prima etapă a studiului referitor la modernizarea educaţiei muzicale s-a încheiat prin examinarea, în cadrul Laboratorului de cercetări pedagogice al Conservatorului „C. Porumbescu" din Bucureşti, a bogatului material documentar reflectat în referatele prezentate şi care au fost amintite mai sus. Se are în vedere ca la începutul anului viitor să aibă loc un simpozion pe această temă (în care vor fi dezbătute concluziile primei etape la care ne-am referit), la care să fie invitaţi să participe, alături de colaboratorii permanenţi ai cabinetului Laboratorului, numeroşi alţi specialişti din domenii înrudite (pedagogi, psihologi, critici muzicali, etc.).

Etapa a doua a acestei ample acţiuni va consta dintr-o perioadă de experimentare a acelor metode care s-au desprins ca fiind potrivite cu specificul nostru, inclusiv metode originale rezultate dintr-o sinteză creatoare a metodelor proprii cu cele experimentate pe plan mondial, adaptate particularităţilor societăţii noastre. Conlucrarea strînsă între specialişti (cadre de bază din învăţămîntul de toate gradele, compozitori, interpreţi, muzicologi, etc.) şi între diversele organe (Uniunea Compozitorilor, Radioteleviziune, Societatea profesorilor de muzică, I.P.C.D., Institutul de ştiinţe pedagogice, Filarmonică, etc.) se impune ca o necesitate de prim ordin pentru reuşita deplină a acţiunii.

Nu ne îndoim că problema va găsi un larg ecou printre profesorii de muzică şi cadrele de specialitate chemate să participe la această acţiune astfel încît peste o perioadă nu prea îndelungată să avem satisfacţia că generaţia noastră a contribuit la elaborarea unui sistem propriu de educaţie muzicală, bine fundamentat din punct de vedere teoretic şi practic, care să îndeplinească încă o cerinţă de seamă încadrată în realizările merituoase ale şcolii româneşti.

Cîteva considerații asupra practicii „Freies Zusammenspiel"

de NICOLAE BRÎNDUȘ

Cînd asistam în anul 1969 la experiențele lui Stockhausen din sala sporturilor din Darmstadt, descopeream parcă o Vienă imaginară de acum un secol și jumătate. Urmăream un itinerariu ciudat al ideilor și momentelor muzicale în mijlocul unui public mobil agitîndu-se pe bănci și saltele, itinerariu care după o lege proprie a drumurilor mi-l aducea pe Schubert față în față cu mediul latent al unei muzici la fel de imaginar comprimată, fără vîrstă, fără istorie.

Se succedau după legi nescrise momente de unică invenție, pierdute într-un verbiaj convențional, adesea anost, pe care stereofonia sau reducția selectivă la tăcere operată de la pupitrul de comandă nu-l puteau suplini. Intrînd și ieșind, publicul își găsea un antidot binevenit împotriva plictiselii.

Cunoșteam cu acest prilej o remarcabilă grupă de muzicieni — ce aveau să se constituie mai apoi sub numele de „New Phonic Art Ensemble" — și un fenomen ce avea să mă preocupe.

Interpreții aveau în față un text literar conținînd o serie de aluzii mai mult sau mai puțin metaforice privind o anume activitate muzicală și relațiile ce ar urma să se stabilească între ei în timpul execuției ; o primă incertitudine : independent de semiografie, textul muzical definește precis, într-o simbolică de tip convențional un anumit obiect identic cu sine, diferit față de contrariul său, independent dacă identitatea acestuia se pune la nivelul concret final sau nu (subsumîndu-se unei logici bivalente aspectele modale de tip obiect ale unui domeniu mai general). Este o condiție sine qua non care deosebește un text muzical de orice altceva ce s-ar putea da drept text muzical și nu este. Înarmat cu un mixer central, deci cu posibilitatea de selecție a surselor sonore și cu 4 amplificatoare dispuse în cele 4 colțuri ale sălii, Stockhausen opera asupra întregului context, reliefînd, atenuînd și excluzînd impulsurile primite, modelînd întreaga materie sonoră după inspirație. Globokar susținea că ar fi o procedură „criminală" (!) : lesne de înțeles din punctul de vedere al interpretului. Ceeace pentru interpret pare esențial este întreaga acțiune în care este angajat cu propriul suflu și în contact nemijlocit cu instrumentul într-o comunicare vie, lipsită de echivoc.

În fața unei analize mai atente însă, ambele poziții ne apar incomode : sîntem departe de a fi în prezența unei opere muzicale, odată ce nimic — actual și virtual — nu ne poate garanta și certifica sensul unei acțiuni dirijate conștient asupra unui material dat, oarecare.

În selecția și transformarea impulsurilor primite Stockhausen opera după o lipsă de criterii analogă : ceva din orice. Sub acest raport nu era întru nimic avantajat față de oricare spectator mînuind același aparat.

Dimensiuni esențiale lipseau din întregul proces spre a-l putea defini ca operă personală sau colectivă.

Despre practica „Freies Zusammenspiel" Globokar afirma următoarele : ea este destinată interpreților cu imaginație componistică. Între ei, în timpul jocului se stabilesc relații imprevizibile, fluctuante după moment și ambianță sonoră generală. Ei se pot sau nu angaja în discurs. Fiind un fenomen aparte, muzica free pare analizabilă numai din perspectiva propriului ei proces de formare, din interior și nu conform unor criterii de analiză muzicală în genere, aceasta, de natură tipic intelectualistă, privind un alt tip de operă muzicală care anterior desfășurării în timp implică un îndelungat proces constructiv de natură componistică. Muzica free se reduce integral cîntării în comun. Ea ne apare întotdeauna în „forme" simple, constituindu-se ca practică a invenției pure neîngrădite de nici o lege, speranță în ceea ce nu a mai fost creat, rostit și auzit dezvăluindu-se cuvîntului în procesul vorbirii. Această practică muzicală presupune o îndelungată activitate comună în acest sens, un perfect acord uman și stilistic, o permanentă solicitare a imaginației creatoare.

În sensul tuturor acestora, Globokar propune o experiență sintetică larg deschisă asupra căreia vom încerca să reflectăm pornind de la anumite premize de ordin lingvistic și, mai ales, de la cîteva realități faptice.

Dacă ne-am referi în general problemei improvizației colective — și o serie de practici folclorice și culte ne oferă substanțial material — vom observa că ne aflăm de fiecare dată în prezența unor structuri mentale fixe cristalizate în urma unei practici lingvistice mai mult sau mai puțin îndelungate. Improvizația este un exemplu tipic de creație la nivelul vorbirii în care subiectul își inventează, redescoperindu-și în fiecare enunț — în sensul lui Chomski — limba. Sensul structurilor prime (profunde) asigură desfășurării sintagmatice ordinea comunicabilă. In orice improvizație de tip folcloric se manifestă în modul cel mai evident dialectica vitală a evaziunii și reintegrării în arhetip : ar fi o caracteristică esențială a comunicării orale.

În cazul „Freies Zusammenspiel" vom distinge cîteva puncte demne de a fi luate în considerație : în primul rînd evidenta origine în ambianța general-muzicală proprie școlii dela Darmstadt din perioada 1955—65. Sub un anumit aspect această practică ar reprezenta o încercare de „folclorizare" a limbajului structuralist dezvoltat la Darmstadt în etapa respectivă. Folclorizarea ar trebui înțeleasă în sensul inte-

grării într-un timp lingvistic propriu vorbitorilor — deci total — a experienţelor idiomatice la care ne referearn. Natura acestora ar trebui însă lămurită : limbajul muzical structuralist exclude prin definiţie orice intervenţie din afara propriului sistem funcţional, al propriului joc integral de parametri. Este un limbaj de tip automatic, eminamente codificat, cu implicaţii stricte — determinări cantitative absolute — în structura sonoră a obiectului final (operă identică cu sine în orice ipostază şi admiţînd existenţa unică a unui model ideal). Opţiunea componistică — în cadrul acestui limbaj — este tipic stilistică (în sensul construcţiei sistematice). Opera muzicală subsumată limbajului structuralist există ca atare numai prin planul rigorii care o deosebeşte de fals : este vorba despre rigoarea non intuitivă a primelor principii axiomatizate. Deci : o puternică reacţie împotriva figurativului, o puternică tendinţă de eliminare a retoricii, instaurarea severă a unei poetici nude, descărnate, a esenţelor. Sensul operei structuraliste se identifică cu impecabilitatea compoziţiei materialului supus intenţiei (stilistice) constructive. Non figurativ, non intuitiv : fapte care deosebesc radical acest tip de operă de tot ceeace se leagă de o practică improvizatorică. Problema structurii, în contextul respectiv, se pune la nivelul ireversibil dat al obiectului concret final, premiză şi totodată rezultantă a întregii elaborări sistematice : ar fi cîteva observaţii privind incompatibilitatea „folclorizării" unui limbaj de tip automatic sau incompetenţa semantică a unei comunicări orale pornită de la o realitate idiomatică de acest gen.

Ne vom întreba, aşa dar, în ce măsură o practică improvizatorică îşi pune sau nu probleme de structură — şi, mai ales, în ce mod ? — şi în ce condiţii o astfel de practică se poate dezvolta coerent ? (ţinînd seama de procesele similare din folclor sau de practicile culte de tip modal).

Dacă vom accepta ideea structurii implicate într-un proces de natură improvizatorică, îi vom putea conferi numai un caracter generativ de tip gramatical. Opera care se constituie admite existenţa unei clase — model care este însăşi procesul ei de formare, opera subsumează un număr infinit de ipostaze concrete, constituite conform legilor bivalente ale selecţiei (opţiunii) în timp. Se admite existenţa unică a procesului ideal, constituit ca model absolut de gramaticalitate : model cu un evident caracter de clasă, rezultat din întrepătrunderea dialectică dintre libertate şi necesitate în fiecare punct al desfăşurării sintagmatice a discursului ; vom fi permanent în prezenţa a 2 axe de referinţă — proprii oricărei comunicări lingvistice. De aci problema instituirii, redării şi recunoaşterii traseelor semnificative pe planul discursului ; problema asimilării structurii arhetipice.

Observăm întrucît un idiom muzical conţine evidente analogii cu limba vorbită. Din punctul de vedere al teoriei gramaticilor generative, orice limbaj cu structură semantică deţine o structură profundă — care comportă diferite grade de abstracţie — şi o structură superficială ce se manifestă ireversibil pe axa timpului pe planul discursului. Să notăm cu V = vocabular *) mulţimea elementelor disjuncte două cîte 2 — pe care le-am denumi convenţional cuvinte — din care se compune un discurs. Să considerăm totodată o altă mulţime S de elemente numite semnificaţii. Orice şir finit de elemente (diferite sau nu 2 cîte 2) din V se numeşte o frază pe vocabularul preluat. Numim L = limbaj pe vocabularul V, orice colecţie de fraze pe vocabularul V şi-l notăm cu

$$< L (V) >$$

Tripletul : < L(V)S > constituie un suport biplan.

Orice relaţie binară φ definită în V şi cu valori în S constituie prin definiţie o structură semantică pe suportul biplan < L(V)S >. Deci φ este o parte a produsului cartezian $L \times S$.

În sensul lui Chomski, axioma gramaticii nu aparţine vocabularului limbii generate.

Ce rezultă din cele de mai sus ? 2 planuri distincte, prezente în orice comunicare lingvistică şi anume : planul cuvîntului (în sensul cel mai general) şi cel al semnificaţiei structurale a limbajului întrebuinţat : 2 ordini independente de fapte puse — convenţional sau nu — în relaţie biunivocă ; deci, o distincţie clară între 2 modalităţi opuse : corect, incorect, fals, adevărat, gramatical, non-gramatical : punctul de plecare în vederea transmiterii unei informaţii de un anumit tip.

În acest sens şi anume cel al unui domeniu axiomatizat (ceeace în lingvistică am numi, un fenomen de limbaj deţinînd o stuctură profundă, integral formalizată) ne vom putea pune deci problema improvizaţiei colective ca fenomen de limbaj. Structura sintagmatică a discursului în improvizaţia colectivă nu poate fi arbitrară (indiferentă) ; ea va fi arhetipic orientată în sensul structurilor profunde ale limbajului pe care se constituie în fraze dotate cu semnificaţie, semnificaţie instituită axiomatic şi practicată în acest sens.

General privită problema, orice — deoarece nimic nu ne probează începuturile — se poate constitui în arhetip lingvistic în anumite condiţii : cînd numărul elementelor omogene, ireductibile simple de vocabular este finit şi, în general, suficient de redus (mă gîndesc la anumite scări modale sau la alfabetul fonetic) şi cînd — în urma unei practici convenabil orientate — urmează a se stabili traseele sintagmatice semnificative din punct de vedere structural (totodată — după analogii de diferite tipuri — valenţele unei indefinite compozabilităţi a elementelor de vocabular în sensul axiomelor domeniului) **. Se ştie că fiecare limbă, fiecare sistem semiotic în genere comportă diferite planuri semantice, ultimul — folosind tot o expresie a lui Chomski — privind „operaţiile spiritului".

Din acest punct de vedere mai puţin interes ar avea problema de a şti ce a fost sau nu convenţional instituit axiomatic sau ce s-a cristalizat progresiv — în sensul unei sperate optimizări — ducînd spre cuvînt în practicile improvizatorice din trecut sau de azi. Putem afirma în deplină certitudine că orice

*) Vezi S. Marcus — *Poetica matematică*, Ed. Academiei, Bucureşti.

**) Ceea ce Chomski ar numi „asimilarea codului genetic"

practică de acest gen este însă integral semnificată de existența arhetipului lingvistic la care aderă structural. Ceeace pare important este observația că din acest punct de vedere vorbirea articulată ne apare drept un idiom particular printre altele de același tip care conțin o structură profundă dată și relații semnificative — de tip convențional sau „arbitrar" (în sensul lui F. de Saussure) — între elementele ireductibile de vocabular. Că nu s-a putut demonstra existența unui idiom prioritar pare lesne de înțeles: orice comunicare se înscrie strict în experiența concretă a limbajului — în afara căreia nu există punct real de referință — iar între ele idiomurile sînt ireductibile.

Muzica free se deosebește de free jazz din următoarele puncte de vedere: în primul rînd, orice muzică de jazz ar putea fi imaginar redusă la o practică improvizatorică de tip popular. În jazz există permanent — presimțită sau enunțată — pulsația metrică regulată, un element unificator al activității comune. Free jazz-ul se eliberează de o serie de convenții ale jazz-ului clasic — structuri melodice-armonice clasate, periodicități simple între temă și improvizație, etc. — dar nu, totodată de o serie de alte procedee ca: repetiția (motivico-ritmică), secvențarea conform unui imanent sentiment al duratei după legi simple și periodicități variate (complexe) a intervențiilor în context, de rudimente tipice de improvizație structuralizată, direct derivate din practica clasică, aplicate în sine și lărgind la limită dialectica internă în discurs între aspectul sintagmatic și paradigmatic al desfășurării acestuia. Structura paradigmatică — aparent anihilată — subsistă și potențează complex evoluția evenimentelor în suită. Este o problemă de raporturi dezvoltate între duratele interne afectate transformărilor paradigmatice pe planul sintagmatic — raporturi inegale, complexe, imprevizibile. — Aceste transformări își mențin totodată caracterul explicit, structura asimilată în practica fenomenului general. Aci se evidențiază cu precădere diferența între free jazz și free music: aceasta din urmă fiind ireductibilă — pe oricare plan de enunț intern — unei structuri paradigmatice coerente de natură să coordoneze — simplu sau complex — desfășurarea sintagmatică a procesului.

Spre deosebire de macam-ul oriental sau anumite forme libere rituale ce le-am deosebi în folclorul balcanic în care structuralizarea întregului discurs se produce în *alte tipologii temporale* (Pierre Boulez le-ar denumi „temps lisse") excluzînd metrul egal, periodicitatea identică, alternanțele tipice regulate în durată, structura paradigmatică — constituită în decursul unei îndelungate practici dezvoltate și reproduse prin transmisie orală operînd arhetipic în timp, legiferînd (canonic) desfășurarea întregului proces —, muzica free — (care în genere evoluează în zone identice de timp „lisse"), care nu pornește de la un primat muzical existent (i-aș zice: natural), dela un „univers de limbaj" constituit în procesul schimbului, care nu pornește de la cuvînt ci își propune să creeze cuvîntul — plasîndu-se în punctul zero pe axa paradigmatică a discursului se auto anihilează ca fenomen de limbaj. Desfășurarea sintagmatică este întîmplătoare.

În practica respectivă este deviată în mod impropriu, pornindu-se de la aparența concretă, experiența de limbaj înscrisă în muzica structuralistă a anilor precedenți. Materialul concret își pierde semnificația profundă, desfășurarea muzicală se reduce la o colecție de locuri comune înșirate *imediat* pe axa sintagmatică. Fenomenul ca atare — prin esență non evolutiv — nu se poate integra într-o entitate semnificativă superioară. Nici o lege internă de compoziție nu semnifică (micro și macrostructural) constituirea materialului sonor. Acțiunea este lipsită esențialmente de scop și memorie.

Practica astfel instituită devine improprie — contrariu oricărui proces improvizatoric de tip popular — inițierii unui larg schimb lingvistic, transmisiei fenomenului (direct sau mediate — prin predare —), evoluției acestuia în timp și spațiu. Fenomenul începe și sfîrșește intransmisibil cu propriul său început și sfîrșit, creația la nivelul vorbirii ne apare iluzorie ca și speranța într-o invenție pură plasată în zona reală de confluență între subiect și neant. Elementele de vocabular sînt oarecare: nu există o structură sonoră de bază. Și chiar dacă teoretic materialul sonor ar fi limitat de construcția instrumentului cu care se cîntă, de posibilitățile fizice de emisie sonoră ale acestuia incluzînd întregul corp material al instrumentului, nicio altă lege nu stabilește relația semnificativă corectă sau incorectă dintre elementele de vocabular, compoziția internă — în sensul cel mai general — a unei fraze pe vocabularul existent, o colecție definită de entități coerente, pasibile de a fi redate, recunoscute și recompuse în libertate (analogic sau antinomic) de subiectul vorbitor. Din punct de vedere semantic, evolutiv în sens gramatical, muzica astfel rezultată prezintă evidente fenomene de degenerescență.

Cu toate acestea problema muzicii free ne apare interesantă din punctul de vedere al muzicantului de tip medieval, tip consecvent anihilat în evoluția muzicii occidentale. De practica muzicală medievală se leagă o anumită problematică de ordin semiografic și *o anumită concepție despre lectură.*

Cîteva precizări privind textul muzical: orice text corect întocmit închide opera muzicală la nivelul limbajului, stabilind gramatica procesului de constituire al acesteia în timp. Textul muzical se prezintă în forma corectă ca un complex de simboluri de tip convențional, între semnificat și semnificant stabilindu-se o relație precisă, lipsită de ambiguitate.

Înțelegem prin lectură transpunerea *în timp* a semnificațiilor conținute în text, procesul complex de actualizare al operei muzicale, proces în care se realizează pe o singură axă de referință, ireversibil, incidența dintre eveniment și discurs. Lectura este un proces tipic de vorbire, de comportament semantic (comunicare) în timp. Textul închide gramatica generativă a acestui proces, în termeni lingvistici noțiunea de text identificîndu-se noțiunii de *cod genetic.* Din punctul de vedere al procesului lecturii fiecare text ne apare drept prototip ireductibil de limbaj cu structură semantică. Efortul de asimilare al acestuia este orientat în sensul gramaticalizării progresive a procesului de actualizare. Este un efort propriu de semnificare de evidențiere a structurilor profunde. Distingem net între lectura desfășurată în conștiința

de cauză a certitudinilor prime şi în absenţa acestora : în acest sens ideea gradelor de gramaticalitate prezente în procesul lingvistic al formării operei în timp ne apare mai mult decît revelatoare în ceea ce priveşte ierarhiile semnificative conţinute într-o creaţie de limbaj (planurile semantice). Fiecare ierarhie semantică corespunde, identificîndu-se *în timp*, propriei gramaticalităţi, propriei operaţionalităţi generative. In acest sens orice operă închisă este o creaţie de limbaj ce se constituie *în timp* în procesul vorbirii. La acest nivel opera este finită şi nu înainte.

Spre a ne preciza ideile vom recurge la o analiză simbolică.

I. *Fie :*

i = înălţimea sunetului (ex. : = n H_z

t = tempo (unitatea metrică strict măsurată)

(optimea = 60 (M. M).

it = intensitatea (amplitudinea sunetului măsurată în decibeli)

tb = timbrul (forma sinusoidală sintetică a sunetului)

r = ritmul strict notat, reductibil valorii metrice instituite (proporţia strict determinată între ritm şi metru).

l = locul în spaţiu al sursei sonore

Domeniul muzical definit de parametrii de mai sus poate fi înfăţişat simbolic sub forma unui sextuplet de tipul

(1) < I, T, IT, TB, R, L >

unde :

I = ansamblul înălţimilor de tip i

T = ansamblul unităţilor metrice (tempilor), de tip t

IT = ansamblul intensităţilor de tip it

TB = ansamblul timbrelor de tip tb

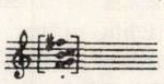
R = ansamblul ritmurilor de tip r

L = ansamblul locurilor în spaţiu de tip l

Observăm că este domeniul muzicii electronice al benzii magnetice şi al lecturii mecanice.

II. *Fie :*

[i] = o clasă definită de înălţimi (scară)

ex. 

[t] = o clasă definită de tempi (valori metrice) sau indicaţia convenţională de tempo (Allegro, Andante, Adagio, etc.) : fără specificarea

sau cu specificarea :

[it] = o clasă definită de intensităţi sau indicaţia convenţională de nuanţă ex. : P, ff, mf etc. (fiecare nuanţă capătă în funcţie de context mai multe valori concrete).

[tb] = o clasă definită de timbre ex. : [fl, ob, clarinet, trombon, contrabas], etc.

[r] = o clasă definită de structuri ritmice constituite din valori reductibile la metrul de bază

[l] = mai multe locuri determinate de unde se poate emite sunetul (indicarea numărului de ordine al grupelor stereofonice.) ex. : [1, 3, 4], etc.

Să ne imaginăm un domeniu definit de următoarele ansambluri de parametri :

(2) < I, T, [IT], TB, R, L >

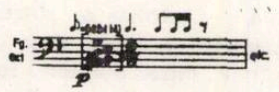
Observăm că sîntem în prezenţa sau a unei benzi cu muzică electronică în care s-au specificat limitele de variabilitate ale amplitudinii pentru fiecare element sau a unui text muzical elaborat în notaţie lineară în care se specifică nuanţa şi locul sursei sonore în spaţiu ; restul specificărilor reiese în mod evident.

Alte domenii :

)3) < [I], [IT], T, TB, R, L >

Textul specifică valoarea metrică şi ritmică, locul sursei sonore, timbrul, nuanţa şi un complex de înălţimi din care interpretul va alege.

ex. :



(4) < I, [IT], [T], R, TB, L >

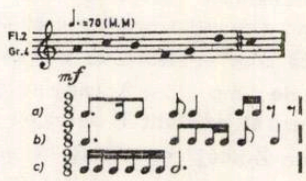
Textul specifică înălţimea, nuanţa, tempo-ul locul sursei sonore, ritmul şi tb.

ex :

(5) < I, [R], T, TB, L, [IT], I, >

Textul specifică ordinea înălţimilor, valoarea metrică, tb, grupa, nuanţa şi un număr de ritmuri din care instrumentistul va alege :

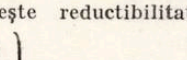
ex. :



O privire atentă asupra parametrilor de mai sus ne-ar conduce la o serie de observaţii interesante.

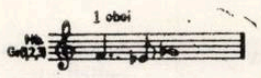
a). [i] — în cazul în care este specificat un complex de înălţimi determinate, subiectul în discurs îi

va conferi o organizare proprie de tip modal. În practicile de tip popular descoperim întotdeauna îndărătul structurilor complexe de ordin intonațional formate din figuri și desene melodice tipice un arhetip — scară de acest gen : [j].

b). dubletul: < t, r > sau < [t], r > sau < [t], [r] > sau < t, [r] > definește reductibilitatea la un metru egal (ex. )
controlul cantitativ integral în timp, al valorilor ritmice (duratelor) individuale.

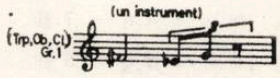
c). dubletul : < tb, [l] >
semnifică *intervenția* în context și anume : se indică timbrul care urmează să execute o partitură anumită și numărul de executanți, și se lasă la alegerea instrumentiștilor din cele *n* grupe stereofonice intervenția efectivă. Ceilalți tacet pe întreaga durată respectivă :

ex. :



d). dubletul : < [tb], l >
semnifică același lucru în cadrul unei grupe.

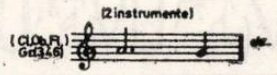
ex.



(Va cînta un instrument din cele specificate, din grupa 1.)

e). dubletul < [tb], [l] >
semnifică următoarele :

ex :



Partitura va fi executată de 2 instrumente dintre timbrele specificate din oricare dintre grupele 3, 4, 6 ; pot fi cîte un singur instrument dintr-o grupă.

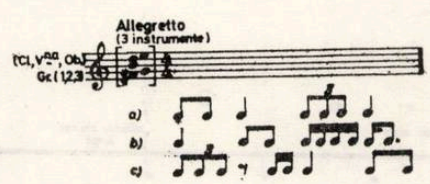
Indicația *n instrumente* semnifică *densitatea* intervenției — în sensul numărului de executanți urmînd a realiza o partitură dată — prescrisă unei secvențe a textului.

Să analizăm un caz limită și anume domeniul definit de următorul sextuplet :

(6) < [I], [T], [IT], [R], [TB], [L] >

Vom fi în prezența unei partituri de genul următor :

ex.



etc.

Se impun următoarele observații : selecția operată de interpreți este de tip *variantă :* interpretul alege din text o variantă specificată dintre altele. Textul este un prototip care își conține integral variantele. Dirijorul împreună cu muzicienii își vor putea stabili în repetiții — pornind de la prototipul enunțat — planul concret al desfășurării discursului în timp : o variantă fixă notată în parametri de rang I. Orice variantă a prototipului este integral reductibilă unui domeniu muzical definit de parametri de rang I. Partitura nu specifică întrucît procesul de selecție urmează a se desfășura în repetiții sau în timpul execuției.

III. *Fie:*

$\widetilde{[i]}$ — un arhetip sonor generic de tipul următor :

$$(\alpha)\ n\,[(a) \cup (b) \cup (c)]$$

unde :
(a) = semiton orientat ($\pm$ n 8^{ve})
(b) = ton orientat ($\pm$ n 8^{ve})
(c) = terță mică orientată ($\pm$ n 8^{ve})
n = variabilă liberă și
U = reuniune, sau non exclusiv, sumă logică.

(a) semnifică secundă mică ascendentă sau descendentă, septimă mare ascendentă sau descendentă, nonă mică ascendentă sau descendentă și aceleași intervale cu adăugiri în ambele sensuri de orice număr de octave.

Într-un sistem temperat vom avea de a face cu 6 intervale generice de acest tip, pe care le vom nota de la (a) la (f) ; (f) = cvartă mărită orientată ($\pm$ n 8^{ve}),

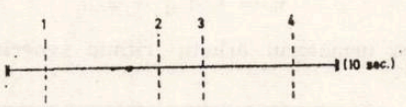
Arhetipul $\widetilde{[i]}$ de mai sus indică următoarele : se vor aplica în invenție intervalele generice respective de *n* ori în orice ordine, pornindu-se de la orice sunet de bază ; fiecare interval se poate repeta de n ori și asocia oricărui altul din cele date, în mod liber.

Invenția este structurată în mod complex după principiul raporturilor între înălțimi, evoluția intervalică este continuă. Pauza ar putea fi interpretată drept aplicația $n = 0$ a unui interval generic în invenție *(în timp).*

Partitura ar putea conține și indicații generice de registru : A = reg. acut, M = reg. med., G = reg. grav. — indefinit aplicabile din punct de vedere al scării generale a frecvențelor pe ambitusurile instrumentelor diferite care participă în context.

$\widetilde{[t]}$ = rubato continuo (metru inegal indefinit variabil)

ex. :



În partitură durata fiecărui „timp" este indicată generic, în relație cu timpul anterior și următor. In

timp fiecare durată metrică urmează să ia valori concrete diferite de la o execuţie la alta.

Avem de fapt de a face cu o secvenţare a unei mari durate globale (care poate fi limitată de un număr de secunde) în durate globale subîntinse, implicînd fiecare o anumită schimbare de stare parţială sau generală. Timpul indică momentul acestei schimbări, intervenţia unui nou complex de evenimente.

$\widetilde{[r]}$ = un arhetip ritmic de tip generic stabilind în cadrul unei secvenţe globale raportul generic între valorile ritmice urmînd a se aplica în invenţia continuă faţă de o unitate metrică liber preluată de referinţă (fie că este vorba de o unitate metrică comună unei grupări de instrumente cu leader, fie că se referă fiecărui instrument (în parte).

Am distinge 3 tipologii $\widetilde{[r]}$:

1) Sincronie.

Dacă :

$v_{(s)}$ = valoare ritmică în figuraţie (raport) simplă faţă de unitatea metrică de referinţă

u = unitate metrică (ex : optimea = K(MM)

n = număr natural

q = număr prim

$V_{(s)}$ = ansamblul valorilor ritmice în figuraţie (raport) simplă faţă de unitatea metrică de referinţă.

Vom avea :

$$(\beta)\quad \boxed{\begin{array}{l} \forall v_{(s)} \in V_{(s)} : v_{(s)} = n\,\dfrac{u}{q} \\ \text{cînd } 3 \geqslant n \geqslant 1 \\ \text{şi } \quad 3 \geqslant q \geqslant 1 \end{array}}$$

În alţi termeni :

— orice valoare $v_{(s)}$ aparţinînd ansamblului $V_{(s)}$ este definită de raportul $n\dfrac{u}{q}$ cînd n şi q capătă valori de la 1 la 3.

Avem:

$$(\lambda)\quad \boxed{\widetilde{[r]}_{(s)} = \bigcup_{i=1}^{3} V_{(s)i}}$$

Formula (λ) defineşte un arhetip ritmic generic de tip sincronic sub forma reuniunii tuturor mulţimilor de valori ritmice definite generic cf. (β)

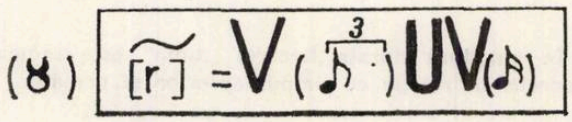
Cînd

u = K(M.M.) (= constantă)

n = 2 şi q = 3 şi

n = 1 şi q = 2

vom avea următorul arhetip ritmic generic :



2). Poliritmie

Dacă :

$v_{(p)}$ = valoare ritmică în figuraţie (raport) complexă faţă de unitatea metrică de referinţă

u = unitate metrică (ex : optimea = K(MM)

n = număr natural

q = număr prim

$V_{(p)}$ = ansamblul valorilor ritmice în figuraţie (raport) complexă faţă de *u* metrică de referinţă.

vom avea :

$$(\Delta)\quad \boxed{\forall v_{(p)} \in V_{(p)} : v_{(p)} = n\,\frac{u}{q}}$$

şi :

$$(\psi)\quad \boxed{\widetilde{[r]} = \bigcup_{i=1}^{n} V_{(p)i)}}$$ = arhetip ritmic generic de tip poliritmic.

Cînd :

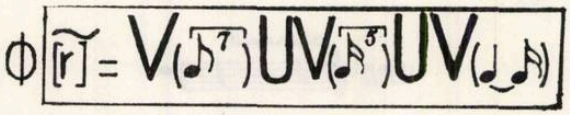
n = 4 şi q = 7 şi

n = 2 şi q = 5 şi

n = 5 şi q = 2

şi : u = K (M. M.) (= constantă)

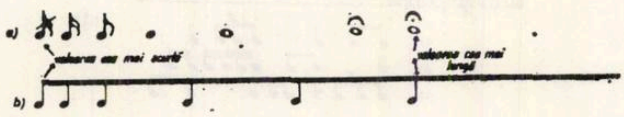
vom obţine următorul arhetip ritmic generic :

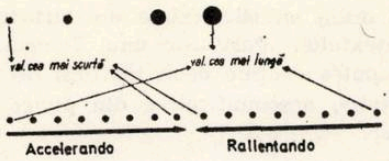


Formulele (ȣ) şi (Φ) indică aplicarea în invenţie a valorilor specificate, în orice ordine în mod liber.

Unitatea metrică este individuală, ea se formulează în timp variind în mod imprevizibil de la o execuţie la alta. Raportul între ritm şi metru se urmăreşte mental pe întreaga secvenţă definită generic de parametrul $\widetilde{[r]}$.

3). În cazul **„durate libere"** un complex de valori ritmice de tipul a) b) c) d) e), etc. (vezi mai jos) — între care nu există un raport precis de durată stabilit în funcţie de un metru regulat de bază ci o proporţie generică, o relaţie urmînd a se stabili între ele **în timp** se enunţă în cadrul unei durate globale date. Pot fi adoptate următoarele modalităţi de notaţie :





etc.

S-ar impune o observaţie privind dubletul :

$$(f) < \widetilde{[t]}, \widetilde{[r]} >$$

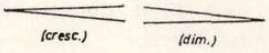
Acesta defineşte o realitate temporală muzicală, într-o continuă transformare, dilatare şi contractare imprevizibilă. Orice relaţie între durate prescrisă în text, generic, capătă valori multiple *în timp*. Fie că este vorba despre un pluralism metric în cadrul aceleiaşi durate globale (sincronie şi poliritmie), fie că este vorba despre diferite durate conferite unei aceleiaşi valori în diferite execuţii (durate libere) sîntem în prezenţa unei unităţi metrice în continuă şi imprevizibilă transformare în timp. (Dirijorul care stabileşte marile durate globale, secvenţarea întregului discurs se supune aceleiaşi legi a contextului în sensul variabilităţii continue a raporturilor concrete pe care le stabileşte între marile durate : proces cu implicaţii de ordin macrostructural).

Dubletul (f) defineşte transformările continui de ordin metric atît în zone coexistente (pe „verticală" — în sensul dispoziţiei în partitură a instrumentelor sau grupelor instrumentale) cît şi în succesiuni tipizate (de tip agogic complex — în cazul sincroniei sau poliritmiei — sau a „duratelor libere").

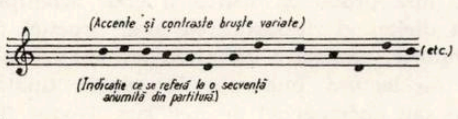
Dubletul $< [t], [r]_{(d.l.)} >$ defineşte ceeace Pierre Boulez (Penser la musique aujourd'hui) recurgînd de fapt la unele idei prime de natură procesual-intuitivă numea „temps lisse" : un timp muzical lipsit de pulsaţie metrică, de secvenţare uniformă regulată (ceeace nu exclude posibilitatea ca orice activitate muzicală de grupă să fie analitic reductibilă unei poliritmii complexe subîntinsă de un metru egal imaginar). Cele 3 tipologii — *sincronie, poliritmie* sau *„durate libere"* — sînt distincte numai din punctul de vedere al *procesului* muzical de formare în timp, din punctul de vedere al disciplinei mentale pe care o instituie şi o prescriu desfăşurării invenţiei.

$\widetilde{[it]}$ = variaţie continuă de nuanţă indicată generic

1). ex.:



2). ex.: [accente şi contraste bruşte variate]



3)

Să analizăm dubletul : $(g) < \widetilde{[tb]}, \widetilde{[I]} >$

unde

$\widetilde{[tb]}$ = o clasă de emisii sonore şi

$\widetilde{[I]}$ = un ansamblu de timbre din grupele stereofonice existente.

Să presupunem că vom avea un număr K de ansambluri de instrumente (care ar epuiza totalul instrumentiştilor din cele n grupe stereofonice) şi K clase de emisii sonore — care ar putea fi de ex. următoarele :

$\overline{|A|}$ — sunete fundamentale con gliss

$\overline{|B|}$ — sunete fundamentale senza gliss

$\overline{|C|}$ — sunete armonice

$\overline{|D|}$ — efecte speciale rezultate din lovirea corpului instrumentului

$\overline{|E|}$ — emisii mute

— etc. —

Să presupunem următoarea lege de desfăşurare a lecturii (enunţurilor în timp) : ansamblul *1* de instrumente, preluîndu-şi o clasă de emisii va interveni primul : membrii (care nu se indică în text) ai acestui ansamblu (cînd nu se indică densitatea) vor fi a k parte din numărul total de instrumentişti.

Ansamblul *2* va interveni într-o altă clasă de emisii sonore ; apoi ansamblul *3* într-o altă clasă de emisii şi aşa mai departe pînă la intervenţia ansamblului K cu cea din urmă clasă de emisii.

Textul prescrie totalitatea claselor de emisii, în unele cazuri, densitatea şi momentul invenţiilor (conf. parametrului $\widetilde{[t]}$)

Dubletul (g) indică — în sensul celor de mai sus — intervenţia în cadrul claselor de emisii încă neenunţate pînă în momentul respectiv.

Din analiza domeniului definit de parametrii de rang III :

$$(7) \qquad < \widetilde{[I]}, \widetilde{[T]}, \widetilde{[IT]}, \widetilde{[TB]}, \widetilde{[R]}, \widetilde{[L]} >$$

desprindem următoarele :

Sîntem în prezenţa unei formări continue complexe a discursului muzical în timp. Textul prescrie structura desfăşurării discursive sub forma unor clase de parametri de tip generic enunţînd relaţiile de acelaş tip dintre elementele de vocabular urmînd a fi aplicate în invenţie : gramatica generativă a acestui proces continuu de actualizare.

Domeniul (7) căruia îi este caracteristică noţiunea complexă de *relaţie* şi *continuitate* nu este reductibil celor definite de parametrii de rang II şi I : selecţia şi enunţul frazelor semnificative *) se produce integral în timp : sîntem în prezenţa unei continuităţi structurale a procesului formativ care nu poate fi închisă în parametrii de alt tip.

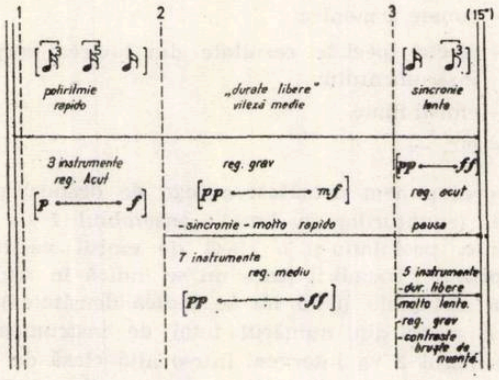
Între o execuţie şi alta nu se stabileşte (ca în cazul domeniului definit de parametrii de rang II) o relaţie de tip variantă ; procesul selecţiei se desfăşoară *integral* în timp ; selecţia este activă, procesul este afirmativ, angajant, de la primele la ultimele principii puse în enunţ. Problematica diferă substanţial de la o execuţie la alta : identitatea operei

* În raport cu metastructura definită axiomatic.

este identitatea complexă a procesului închis sub raportul structurii paradigmatice, proces identic cu sine în orice evoluţie în timp. Nu o selecţie din ceeace este dat ci o aplicaţie coerentă activă de elemente generice de limbaj cu structură semantică un proces formativ continuu, deschis, evolutiv în sens gramatical, creator în sens lingvistic. Observăm aşa dar, întrucît domeniile definite de parametrii de rang III şi II diferă structural şi funcţional.

Cum s-ar înfăţişa un text muzical de acest tip ?

ex : *(3 grupe instrumentale cu leader)*



Macrostructura operează cu diviziile claselor de parametri generici de rang III.

IV. *Fie :*

$\widetilde{i}$ = orice intensitate
$\widetilde{t}$ = orice tempo (valoare metrică)
$\widetilde{it}$ = orice intensitate
$\widetilde{n}$ = orice valoare ritmică
$\widetilde{tb}$ = orice timbru
$\widetilde{l}$ = orice loc în spaţiu

Domeniul :

(8) $< \widetilde{I}, \widetilde{T}, \widetilde{IT}, \widetilde{R}, \widetilde{TB}, \widetilde{L} >$

definit de parametrii de mai sus este din punct de vedere limbaj lipsit de — ceea ce numeam mai sus — structură paradigmatică : tot ceea ce are valoare sonoră imediată poate fi înserat în discurs. Nu este vorba despre o aşa zisă indiferenţă faţă de materialul sonor ci de indiferenţa faţă de *semnificaţia* acestuia.

Domeniul (8) care este cel al muzicii free — poate fi descris în felul următor : de oriunde, oricînd poate interveni orice frecvenţă sonoră de orice compoziţie, durată şi amplitudine. Rolul interpretului este de a emite sunete în mod imprevizibil : în acest sens poate fi oricînd înlocuit cu orice alt tip de generator aleatoriu complex. Contrariu tuturor aparenţelor, în procesul de mai sus interpretul este total anihilat din punct de vedere creativ. Orice creaţie, este creaţie de limbaj. Un proces creativ se dezvoltă în timp în dialectica dintre structură şi lectură. Raportul dintre cele 2 planuri de creativitate (de ordin stilistic) reiese din structura semiografică a textului. „Partitura" unui domeniu de tipul (8) nu ar putea conţine decît indicaţii de ordin metaforic-intuitiv, nesemnificative din punct de vedere structural.

Parametrii de rang IV devin interesanţi în relaţia cu parametrii de rang inferior definind anumite domenii particulare.

De exemplu :

(9) $< I, [IT], [T], R, TB \widetilde{L} >$

(10) $< I, [IT], T, R, TB, \widetilde{L} >$

domenii ale muzicii clasice occidentale notate în sistem linear — cu specificare sau nu a metronomului — şi care exclud stereofonia.

(11) $< [I], \widetilde{IT}, \widetilde{TB}, [R], T, \widetilde{L} >$

— o practică folclorică de tipul invenţiei (variaţiei) motivice bazate pe o structură intonaţională complexă, un număr de figuri melodico-ritmice reductibile unui metru regulat, ordonate divers în timp, periodicităţi neregulate : sînt forme de tip dans (vezi arhiva Inst. de folclor Reg. Oaş).

Dubletul (h) $< \widetilde{tb}, \widetilde{l} >$ indică imprevizibilitatea intervenţiilor (strigături, fluerături, bătăi din palme şi din picior) din grupa participanţilor, cu toţii deopotrivă angajaţi în proces.

(12) $< [I], [T], \widetilde{R}, \widetilde{IT}, TB, L >$

— altă practică folclorică de tip ritual (Bocet) unde deosebim aceiaşi structură intonaţională reductibilă unei scări, o formulă ritmică dată ce se desfăşoară într-un timp continuu rubato (de unde o permanentă fluctuaţie imprevizibilă a duratelor interne) ; grupa bocitoarelor plasată într-un loc determinat ; o solistă ; restul participanţilor tac ; orice intensitate... etc.

Observăm întrucît domeniile de mai sus —larg practicate — ne apar ca neomogene din punct de vedere structural ele fiind definite de ansambluri de parametri de rang diferit.

Nu cunoaştem geneza arhetipurilor folclorice decît în mod ipotetic. Într-un mod analog ne vom putea pune însă problema instituirii unor arhetipuri — structură diriguind desfăşurarea unei practici de tip improvizatoric, respectiv definirea axiomatică a unor domenii de lectură muzicală în sensul tipologiilor (omogene sau neomogene) de mai sus. Textul fixează memoria, virtualitatea mereu prezentă a operei în timp şi peste timp : stadiul comun al rigorii premergător intuiţiilor decisive, determinînd recognoscibilitatea procesului, transmisia lui, infirmarea, acceptarea şi amplificarea sa stilistică. Este tot ce se poate spune despre un text muzical.

Claude Debussy

de ZENO VANCEA

Deşi în cea de a doua jumătate a secolului trecut, muzica franceză nu era lipsită de nume ilustre, totuşi, în urma influenţei pe care Richard Wagner a exercitat-o asupra muzicii occidentale din acel timp, şi astfel şi asupra celei franceze, o anumită parte din aceasta a suferit o oarecare diminuare a caracterului ei specific naţional.

Emanciparea muzicii franceze de influenţele pe care le-a avut de suferit în acel timp şi viguroasa afirmare a caracterului ei autohton s-au datorat lui Achille Claude Debussy, una dintre figurile cele mai importante ale istoriei muzicii universale.

Marele compozitor s-a născut la 22 August 1862 în Saint-Germain-en-Laye. Admis de tînăr în clasa de pian a profesorului Marmontel la Conservatorul din Paris, Debussy a devenit un excelent pianist. În acelaşi timp el a studiat şi compoziţia cu Guiroud, frecventînd şi cursurile lui Vincent d'Indy la Schola Cantorum. După terminarea studiilor sale, Academia de Arte Frumoase din Paris i-a acordat Marele premiu de compoziţie care îi dădea dreptul de a sta trei ani la Roma în istorica vilă a Principilor de Medici. Angajat apoi de Doamna de Meck, protectoarea lui Ceaikovski, ca educator muzical al copiilor ei, Debussy a petrecut doi ani în Rusia, unde a cunoscut în mod temeinic muzica rusă din secolul XIX, în deosebi pe aceea a lui Musssorgski. Întors la Paris, Debussy, în afară de funcţia temporară de critic muzical al unor ziare pariziene, nu a mai ocupat nici un post, consacrîndu-se pînă la sfîrşitul vieţii sale, survenit la 26 martie 1918, activităţii de creaţie.

Lucrarea pe care a compus-o la terminarea Conservatorului şi prin care a obţinut Premiul Romei, *Cantata L'enfant prodigue* (Fiul risipitor), scrisă în stilul lui Massenet, nu lăsa să se întrevadă reformatorul de mai tîrziu.

Bursierii Premiului fiind obligaţi de a trimite în cursul şederii lor la Roma cîte o dovadă a activităţii lor creatoare, tînărul compozitor a scris în acel timp prima sa lucrare pentru orchestră intitulată *Primăvara* precum şi o a doua cantată *La Damoiselle élue,* pe versuri de Rossetti. Din cauză că faţă de lucrarea pentru care i-a fost decernat premiul, ambele compoziţii ulterioare aveau deja o evidentă notă personală, ele au produs nemulţumirea membrilor Academiei, pătrunşi de un spirit conservator.

În aceşti ani de formare a individualităţii sale artistice, Debussy cunoaşte şi muzica lui Wagner. Spre deosebire însă de acei compozitori francezi asupra cărora opera muzicală a maestrului de la Bayreuth a exercitat o influenţă depersonalizatoare, Debussy nu numai că nu a pierdut din originalitatea stilului său, ci din contră, întîlnirea sa cu creaţia wagneriană a întărit şi mai mult dorinţa de a deveni un reprezentant autentic al spiritului şi al sensibilităţii franceze. Era însă firesc, ca pentru realizarea acestui ideal artistic, el să se întoarcă la izvoarele nealterate ale muzicii franceze, la vechii maeştri ai muzicii de clavecin, care i-au servit drept model de claritate şi concizie a discursului muzical şi de exemplu al construcţiei deplin echilibrate a formei. În acest spirit este primul său ciclu de lieduri, intitulat *Ariettes oubliées.*

După prima sa lucrare simfonică de formă mai amplă, *Fantezia pentru pian şi orchestră,* compusă în 1890, urmează după trei ani prima sa capodoperă *Quartetul de coarde,* una din cele mai originale lucrări ale întregii literaturi de muzică de cameră. Caracteristicile de stil ale acestei lucrări, care vor fi de acum înainte proprii întregii sale creaţii, sînt din punct de vedere al melodiei, structura ei eminamente diatonică, bazată pe folosirea aproape exclusivă a vechilor moduri gregoriene, pe care Debussy le-a întîlnit şi în vechea muzică populară franceză. Din punct de vedere armonic, inovaţia lui Debussy constă tot în structura ei modală adecvată melodiei, inovaţie îndrăzneaţă pe acea vreme a dominaţiei armoniei cromatice wagneriene. Inovaţia lui Debussy a ajutat apoi pe reprezentanţii şcolilor naţionale moderne de a se elibera de tirania sistemului armonic clasic, şi de a crea o armonie în acord cu structura melodiei populare.

În anul care a urmat Quartetului, în 1894, el scrie piesa simfonică *Preludiu la după amiaza unui faun,* în care redă în mod deosebit de sugestiv atmosfera poeziei cu acelaşi nume a lui Mallarmé. Această lucrare, datorită atît conţinutului ei, noutăţii formei, cît şi caracterului inedit al orchestrei, marchează începutul unei ere noi în muzica simfonică europeană.

Muzica vechilor maeştri francezi nu a fost singura sursă din care s-a alimentat creaţia lui Debussy. Ca artist sensibil faţă de manifestările culturii şi artei franceze din timpul său, el a primit multe sugestii rodnice atît din partea poeziei simboliste, cît şi din partea picturii impresioniste. În timp ce influenţa poeziei simboliste se manifestă nu numai în alegerea textelor pentru lucrările sale vocale, dar şi în muzică, prin gama largă de nuanţe expresive de o extremă subtilitate — acea a picturii impresioniste —, după cum spune André Schaeffner, unul din temeinicii cunoscători ai muzicii lui Debussy : „prin gingăşia deosebită a expresiei, prin delicateţea coloritului, al cărui echivalent nu poate fi aflat decît în pictura impresionistă." Desigur, legătura muzicii lui Debussy — mai ales a celei inspirate de natură —

cu acest gen de pictură, nu se reduce la cele afirmate de Schaeffner. După cum se știe, caracteristica principală a picturii impresioniste constă în redarea naturii prin impresii fugare născute din jocul de continuă schimbare a luminii. În acest sens între pictura impresionistă și lucrările lui Debussy, care redau fie o singură stare sufletească de moment, cum sînt un mare număr din piesele sale de pian, ca de pildă cele intitulate *Pași pe zăpadă*, *Reflexe în apă*, *Catedrala scufundată*, *Noapte cu lună* și altele, fie o succesiune de stări emoționale în continuă schimbare, născute din contemplarea naturii, și ea în continuă schimbare, există o certă înrudire. Lucrări de proporții mai ample care redau o succesiune de impresii fugare, izvorîte însă din contemplarea aceleiași imagini, sînt poemul pentru orchestră *Marea*, cele *Trei nocturne*, *Nori*, *Serbări*, *Sirene*, *Trei imagini* alcătuite din *Gigues*, *Iberia*, *Rondes de Printemps* (Dansuri, Iberia, Jocuri de primăvară).

Aici este locul să amintim că înainte de Debussy, doi compozitori ruși, și anume Mussorgski și Borodin, făcuseră cîte o incursiune în domeniul impresionismului. Primul în Preludiul la actul doi al operei *Hovanscina* un *Răsărit de soare deasupra rîului Moscova*, iar al doilea *Scînteierea luminii în deșert* într-o lucrare de orchestră, anume în schița simfonică *În stepele Asiei Centrale*, pe care Debussy a ascultat-o cu ocazia concertelor de muzică rusă organizate la Paris cu prilejul expoziției mondiale din 1884.

Ambele lucrări au drept trăsătură comună cu creațiile lui Debussy citate mai sus modul de a sugera imaginea vizuală care a generat în psihicul compozitorului starea emoțională redată în compoziția respectivă. În această tendință de a crea o anumită atmosferă prin sugestii quasi-vizuale constă de fapt deosebirea esențială între o compoziție impresionistă și alta neimpresionistă dar inspirată tot din natură, cum ar fi de pildă introducerile instrumentale din *Oratoriul Anotimpurile* de Haydn în care sînt tălmăcite doar sentimentele compozitorului trezite în el la contactul cu natura fără a sugera în același timp și o imagine vizuală.

Cunoscutul poem simfonic al lui Richard Strauss, *Simfonia Alpilor*, redă și el imagini din natură, dar deosebirea esențială dintre această lucrare și una impresionistă de Debussy constă în faptul că, în timp ce poemul lui Strauss, avînd un caracter descriptiv, folosește în mod amplu elemente onomatopeice, naturaliste, cum ar fi de pildă imitarea vîntului și a unei cascade etc., compozițiile impresioniste ale lui Debussy sugerează imaginea vizuală numai prin mișcarea, prin jocul diferitelor combinații sonore ale motivelor și celulelor melodice. Astfel de lucrări al căror conținut emoțional reprezintă reacțiile psihice în continuă fluctuație ale compozitorului, născute sub impresia schimbărilor imaginii vizuale, nu se împăcau cu tradiționalele procedee de dezvoltare a ideilor muzicale. Debussy le-a înlocuit pe acestea cu altele noi, constînd în procedee variaționale, în modificările continue aduse temelor din punct de vedere melodic, ritmic și armonic. Acest nou mod de dezvoltare a materialului tematic, preluat pe urmă și de alți compozitori, a constituit, pe lîngă inovațiile amintite, o altă reformă muzicală a marelui compozitor francez. Aceasta privește, în afară de cele melodico-armonice, amintite în legătură cu Quartetul său, și alte inovații în domeniul armoniei constînd în ampla folosire a așa numitelor acorduri paralele. Cu scopul de a scoate cît mai mult în evidență linia melodică, aceasta este sprijinită în general pe întregul ei parcurs de acorduri, care, deși formate pe trepte diferite ale gamei, își păstrează tot timpul aceeași construcție, acordurile fiind fie consonante, fie disonante, fără dizolvarea obligatorie a disonanței, ca în muzica de dinaintea sa.

Toate aceste caracteristici de stil sînt proprii nu numai lucrărilor sale simfonice și de pian, ci și numeroaselor lieduri compuse de Debussy pe versuri de François Villon, Charles d'Orléans, Baudelaire, Verlaine și de alți poeți francezi, dar și celor două balete *Jocuri* și Cutia de muzică, precum și celei mai importante lucrări, opera *Péléas și Mêlisande*. Avînd la bază piesa cu același nume a lui Maeterlinck și executată în primă audiție în 1902 la Paris, ea s-a afirmat ca o capodoperă la care compozitorul a lucrat timp de 10 ani. Alături de *Tristan* a lui Wagner, de *Othello* și *Falstaf* ale lui Verdi, de *Boris Godunov* a lui Mussorgski, de *Oedip* a lui Enescu, opera *Pélêas și Mélisande* reprezintă una din culmile muzicii dramatice ale secolelor XIX și XX, expresie autentică a sensibilității franceze.

Lucrările lui Debussy compuse în ultimii trei ani ai vieții sale, o sonată pentru vioară și pian, una pentru violoncel și pian, și o sonată pentru flaut, violă și harpă, prezintă o esențială modificare de conținut și de arhitectură sonoră. În loc de succesiunea de stări afective de diferite nuanțe a compozițiilor de altă dată, conținutul sonatelor menționate este unitar ca expresia unor sentimente aparținînd aceleeași sfere emoționale. Datorită echilibrului desăvîrșit între conținut și formă, spiritul acestor trei sonate se apropie de acela al celui mai autentic clasicism. Moartea prematură a marelui compozitor l-a împiedicat de a merge mai departe pe acest făgaș, opunînd prin alte opere pe care le-ar fi putut crea, egocentrismului romantic, care va culmina cîțiva ani mai tîrziu în muzica expresionistă a lui Schönberg și a discipolilor săi, o artă clădită pe bază mai general umană, în care sentimentul și spiritul organizator de esență clasică tipic francez se îmbina într-o desăvîrșită fuziune.

Şaptezeci de ani de la moartea lui I. Ivanovici

Dacă puterea de circulaţie a unei compoziţii muzicale ar fi un criteriu de supremă valorificare artistică, I. Ivanovici (1845 — 1902) ar aparţine celor mai mari muzicieni români. Aşa însă, el rămîne, prin valsul său celebru *Valurile Dunării* (1880) doar compozitorul nostru cel mai cîntat în lumea întreagă.

Poligraf muzical înzestrat, cu aproape două sute de piese publicate în timpul vieţii sale şi după moarte, şeful de muzică militară cu garnizoanele la Galaţi, Iaşi, Focşani şi Tulcea a cunoscut faima autorilor de valsuri, polci, galopuri, cadriluri şi marşuri a epocii sale, figurînd în repertoriul tuturor fanfarelor, orchestrelor de dans şi de salon din ultimele două decenii ale secolului trecut şi primele două decenii din secolul nostru. Un concert de promenadă, un bal sau o serată dansantă erau de neconceput fără melodiile lui Ivanovici, care au fost publicate de cele mai de seamă edi-

turi mondiale, ca Bosworth, Carisch, Cranz, Doblinger, Hansen, Litolff, National Music Co., Nordisk Musikforlag, Ricordi, Schott etc. Dar cel mai statornic dintre editori i-a fost totuşi bucureşteanul Constantin Gebauer, al cărui entuziasm a suplinit într-o oarecare măsură lipsa unor mijloace moderne de difuzare a muzicii acum opt-nouă decenii.

Chiar dacă în unele formule melodice şi armonice I. Ivanovici a fost tributar modei epocii sale, scriindu-şi compoziţiile în mişcarea dansurilor de societate, el a izbutit ca, în cele mai bune piese ale sale — ca bunăoară polca-mazurca *Abendträume*, valsul *Amour roumain* mazurca *An der Donau*, valsurile *Blanches colombes*, *Claire de lune*, *Cordialité roumaine*, *Dă-mi inima ta*, *Frumoasa romîncă*, *La fille du marin*, *La vie de Bucarest*, *Rumänische Lieder*, *Sang roumain* ş.m.a. —, să ofere o expresie înnoită, o sinceritate caldă şi, de foarte multe ori, intonaţii ce ne erau proprii, înrudite cu romanţa.

Intonaţiile de romanţă sînt prezente şi în *Valurile Dunării*, şi nu numai în tonalitatea minoră folosită, cu o delicată melancolie, în

prima temă, ci de-a lungul întregii piese, dezvoltată în afara modelor muzicale ale timpului, cu un delicat intimism. Cine n-a simțit duioșia acestei muzici legănate și visătoare, de o blîndă resemnare, dar și cu clamori de energie în cîteva fragmente ale ei ? Nota ei esențială rămîne rezonanța umană a simțirii, în cea mai bună concepție modernă, întregită cu viziunea generală a muzicii de divertisment de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Ceea ce acest compozitor autodidact a creat — fiindcă puținele lecții de armonie, contrapunct și orchestrație pe care le-a primit, la Iași, de la Emil Lehr nu pot fi socotite o educație academică — este nu numai o punte posibilă către o muzică de promenadă și café-concert națională de bună calitate, dar și către o muzică ușoară românească, cu sorți de universalitate. Creația aceasta demonstrează în ce măsură talentul îmbinat cu experiența muncii profesionale de durată poate duce la rezultate artistice remarcabile. Cum domeniul în care a activat Ivanovici nu avea decît puțini cultivatori la noi, personalitatea lui rămîne în istoria muzicii românești la capitolul deschizătorilor de drumuri noi, proprii, în creație. Trebuie adăugată la meritele sale propagarea, în titlul lucrărilor sale, ca și în stăruitoarea afirmare a calității de „inspector al muzicilor militare române" pe toate partiturile tipărite în țară și străinătate, a apartenenței la țara sa, ceea ce îi completează portretul cu un amănunt prețios.

Dacă muzicologul Viorel Cosma a prezentat global, într-o schiță monografică *(I. Ivanovici, Ed. Militară. București, 1958, 66 pag.)* personalitatea compozitorului și animatorului român, Editura muzicală ne rămîne încă datoare cu o antologie din opera lui, care este aptă a fi reactualizată, fie și prin aranjamente contemporane, deși chiar în forma originală ea trezește ecouri în ascultătorii de azi. Ar fi de dorit ca această comemorare a compozitorului *Valurilor Dunării* să însemne nu numai un pretext de trecătoare rememorare a figurii lui, ci și un prilej de reînviere a celei mai puțin alterabile părți din creația sa : piesele de dans.

CLAUDE ROMANO

Serge Diaghilev

S-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Serge Diaghilev și la 19 august, 43 de ani de la moartea sa.

Să ne mirăm de discreția care a învăluit această aducere aminte ? Să ne mirăm, sau mai bine să nu ne mai mirăm ? E soarta atîtor oameni ce ne-au părăsit ! Sîntem datori totuși să ne amintim de acei ce au făurit frumosul, au încîntat ochiul, sufletul și mintea. Poate că tineretul de astăzi nu bănuiește ce au reprezentat Serge Diaghilev și baletele rusești între anii 1908—1929 ? Dinamismul de care au dat dovadă, provocînd entuziasmul spectatorilor, stimulînd pe artiști, pictori, dansatori, muzicieni. Ernest Ansermet, marele dirijor elvețian care a dirijat o bună parte a baletelor puse în scenă de Diaghilev la Paris, povestea cu emoție ce om extraordinar era !

„Foarte înalt și masiv, cu o față impasibilă, cu trăsăturile ce păreau înțepenite din cauza monoclului pe care nu-l scotea niciodată, dar care se înviorau de surîsul plin de farmec. Avea o meșă albă care-i lumina părul întunecat. La prima vedere o morgă, doar aparentă. Era autoritar, voluntar și despot cu colaboratorii lui. Își conducea trupa ca un stăpîn absolut, înconjurat de un fel de curte, în care mișunau intrigile, aproape inerente în orice teatru. Avea deseori conflicte cu prietenii și colegii, pe care le rezolva, făcînd tot el primul pas de împăcare". Le avusese și cu Ernest Ansermet pe care îl admira fără rezerve. Foarte rar i se întîmpla să nu se împace. Ierta, dar cînd era vorba de trădare, sau infidelități, era intransigent. Doar pentru Nijinski, pentru care avea o pasiune nețărmurită, a păstrat o afecțiune statornică pînă la moarte. Cu toate procesele intentate de perechea Nijinski pentru bani, chiar atunci cînd nu s-au mai putut împăca, Diaghilev se simțea aproape de marele dansator, de care se legau primele lui triumfuri.

Acest mare inovator avea darul de-a crea din orice muzică pe care o prețuia. Fiecare colaborator din companie s-a simțit însingurat după moartea lui. Diaghilev îi ținea sub vraja sa. Repetițiile erau de neuitat. În mintea lui tot ce artiștii din jur realizau se contopea pentru a da naștere Operei adevărate, cu trăsăturile esențiale ale personalității sale ; era un artist, un animator și un conducător unic. Totul era interesant de studiat în metoda de lucru a lui Diaghilev. Ansamblul pe care îl conducea, nu era pentru el numai o întreprindere de divertisment, un impresariat comercial. Era un element esențial, dinamic, al progresului artei contemporane.

Ca artist, căuta mereu noul. În fiecare an cînd se reprezentau *Petrușca* și *Sheherezada* pe care le dirija Ansermet, Diaghilev le îmbogățea în formule și idei noi, clare și accesibile.

Ca animator, avea darul de-a descoperi opere durabile și valoroase. Pe artiștii pe care îi dorea colaboratori, îi sfătuia, chiar atunci cînd avea de înfruntat un caracter dificil ca cel al lui Igor Stravinski. Tinerilor de talent le dădea prilejul să se manifeste, să se ridice. Nijinski a fost marea lui descoperire.

Știa să-i aleagă pe aceia care doreau să lucreze, știa rolul ce li se potrivea, fără să se lase în nici un fel influențat, în dauna artei și realizărilor finale. Diaghilev i-a comandat lui Stravinski *Pasărea de foc* după care a urmat o lungă și fructuoasă colaborare. Tot așa și Prokofiev, foarte tînăr pe atunci, a fost imediat un punct de interes pentru Diaghilev.

Între anii 1909—1925, baletele rusești erau considerate la Paris un eveniment pe care și astăzi cei ce l-au trăit, nu-l pot uita. Diaghilev a stimulat mulți compozitori să scrie muzică de balet. Astfel s-a născut *Daphnis și Chloé* de Ravel, *Tricornul* de Manuel de Falla, *Tragedia Salomeei* de Florent Schmidt, ca să nu mai vorbim de baletele lui Igor Stravinski, *Sacre du printemps, Petrușca, Le renard, Le rossignol* și altele. Lui Picasso i-a comandat decorul pentru *Tricornul* de de Falla, lui Matisse decorul pentru *Cîntecul privighetoarei* de

Stravinski. Avea darul de-a intui valoarea unei opere și talentul unui artist, înainte ca acesta să fi fost consacrat. Bineînțeles, cu toată puterea lui de pătrundere a viziunii, avea sfătuitori, consilieri. Asculta, dar întotdeauna numai formal și din curtoazie. Se pare că majoritatea sfătuitorilor lui au fost pictori și nu muzicieni. Să nu uităm, că în tinerețe, Diaghilev a organizat în Rusia, expoziții de pictură, începînd cu cea germană și rusă și sfîrșind cu impresioniștii francezi. Expoziția de pictură rusă a prezentat-o apoi la Paris, mult înainte de primul război mondial. A continuat cu concerte în care a făcut cunoscută parizienilor muzică de Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakov și alții. Opera *Boris Godunov* a montat-o în 1908, apoi începînd din 1909, balete rusești. A fost ambasadorul artei ruse peste granițe. Numele lui este legat de Fokin, un alt reformator al baletului rus.

Războiul din 1914 a fost pentru Diaghilev o groaznică lovitură. Angajamentele pe care le avea în Franța, Germania, în Europa centrală, s-au spulberat. S-a retras în Elveția, la Lausanne. La Morges, foarte aproape de Lausanne, se retrăsese Stravinski, ceea ce a făcut ca stîlpii acestei companii să nu se prăbușească. Anserment locuia și el la Morges pe vremea aceea așa că imediat după terminarea războiului au putut reorganiza trupa de balet. Au urmat acei ani de mare strălucire și succes. În preajma anului 1929, Diaghilev pregătea o serie de spectacole pentru a sărbători 20 de ani de la fondarea baletului rusesc. Ansermet trebuia să dirijeze *Sacre du printemps* și *Petrușca*. Tot atunci, Diaghilev descoperise două mari talente, pe care vroia să le susțină : Igor Markevitch și compozitorul german de mare clasă Hindemith. Ansermet povestea ce frică avea Diaghilev de apă. I se prevestise că va muri pe apă. Totuși se ducea aproape în fiecare an, vara, la Veneția să se odihnească. În anul 1929 Diaghilev se îmbolnăvește. O durere surdă a stomacului ce se accentua zi de zi. Doamna Sert, o femeie de-o rară frumusețe și inteligență, care a jucat un rol la acea epocă în societatea pariziană, bună prietenă cu Diaghilev, Renoir, Matisse, aflînd de starea lui Diaghilev pleacă imediat cu Erlanger și Serge Lifar la Veneția unde îl găsește în stare foarte gravă. La 19 august 1929, Diaghilev moare în vîrstă de 57 de ani și este înmormîntat în cimitirul „St. Michele", unde 43 de ani mai tîrziu, vechiul lui prieten Igor Stravinski lasă între ultimele dorințe, să fie îngropat la Veneția lîngă Diaghilev.

Baletul zilelor noastre, trăiește încă din forța pe care i-a dat-o Diaghilev, servind și astăzi de model. Artiștii pe care i-a adunat în jurul lui sînt astăzi evocați ca pildă de înfăptuiri artistice la cel mai înalt nivel.

Modestul omagiu adus lui Serge Diaghilev, redește apt figura celui ce și-a închinat întreaga, dar scurta lui viață, baletului, părăsind scena în culmea gloriei și lăsînd în urma lui, poarta deschisă baletului contemporan.

LISETTE GEORGESCU

DIN VIAȚA JUDEȚELOR

Cîntecul Constanței

An de an, ne-am obișnuit cu Constanța și cu stațiunile de pe litoral, așa cum bucureștenilor le este familiară Valea Prahovei, brașovenilor - Poiana, Sibienilor — Păltinișul. În aceste condiții de bună cunoaștere, nu este oare nevoie să prezentăm, cît de sumar, cel mai important centru economic și cultural al Dobrogei ? Desigur, cei mai mulți dintre cititori ar fi îndemnați să răspundă negativ. Totuși, *viața culturală* a acestui județ este ea, chiar atît de cunoscută ? Oare muzicienii și — în general — melomanii cunosc instituțiile muzicale profesioniste din Constanța, sau arta populară care perpetuează splendide tradiții de veacuri ? Fără a da răspunsuri categorice la asemenea întrebări, sîntem convinși că o mai largă prezentare a culturii muzicale de pe meleagurile Pontului Euxin este pe cît de folositoare cititorilor pe atît de necesară tuturor celor care ne fac, an de an, să ne simțim mai bine, pe litoralul nostru românesc.

Ne-am obișnuit cu Constanța. Pe harta patriei, importanța sa economică e în continuă creștere. Vedem tot mai multe blocuri și așezăminte social - culturale, ceea ce denotă grija și efortul material depus de către partid și stat pentru viața constructorilor acestui oraș, vechi de 2 500 ani.

Dela întemeierea sa în secolul VI î.e.n. de către negustorii greci din Milet, istoria Constanței a cunoscut puține epoci de liniște și prosperitate. Ca centru subordonat cetății Histria, anticul Tomis a cunoscut o perioadă de decădere, după secolul III î.e.n., pentru ca din secolul I pînă în secolul IV al erei noastre, să devină — sub stăpînirea romanilor — principalul oraș al Sciției Minor (cum era denumită Dobrogea). Istoria sa zbuciumată a continuat dramatic. În secolul V, Goții și apoi Hunii au jefuit și au distrus orașul. Refăcut parțial în timpul domniei împăratului Justinian (527—565), a fost, iarăși, complet distrus de *Avari*, în anul 600. A urmat o lungă perioadă cînd pe locul vestitei cetăți Tomis a existat doar un mic sat de pescari, cu un port în care se adăposteau din cînd în cînd corăbiile, silite de furtuni să caute adăpost. Așa era și pe vremea lui Mircea cel Bătrîn, „Domn pînă la Marea cea Mare", așa a rămas și în timpul stăpînirii otomane prelungite pînă la 1877. Deabia în a doua jumătate a secolului XIX portul Constanța a început să fie amenajat, devenind principala poartă de export a țării. Construirea podului de la Cerna-Vodă în 1895, a unui port nou în 1908 și a primelor silozuri în 1909 (realizate toate pe baza proiectelor inginerului român Anghel Saligny) ; au făcut ca orașul și portul Constanța să se dezvolte. Anul 1944 a vestit orașului și portului zorii unei vieți noi. Treptat, urmele lăsate de război au început să fie înlăturate, după care construcțiile de noi fabrici, uzine, locuințe, săli de teatru și cinematograf, case de cultură etc. au transformat Constanța într-un modern oraș socialist, care — de la an la an — se îmbogățește cu noi frumuseți.

Constanța, mereu mai înfloritoare, a devenit unul din cele mai importante orașe de pe harta țării. Produsele izvorîte din fabricile și uzinele sale sînt cunoscute nu numai în țara noastră, ci și peste hotare. Activitatea culturală ține pasul laolaltă cu dezvoltarea economiei constănțene. Literatura și arta plastică, fac și ele pași mari către afirmarea, din ce în ce mai accentuată, pe planul culturii, și artei naționale.

Scenă din opereta „Ana Lugojana" de Filaret Barbu (actul III) (Teatrul muzical)

Scenă de ansamblu din „Carmen" (actul II) (Teatrul muzical)

Activitatea muzicală a județului Constanța se desfășoară pe mai multe planuri : arta profesionistă, reprezentată prin Teatrul liric și Teatrul Fantasio, mișcarea artistică de amatori, culegerea și păstrarea folclorului muzical ca și preocupările continui pentru descoperirea și creșterea valorilor componistic locale. O succintă analiză a acestor planuri, va arăta mai deslușit cum se propagă și se dezvoltă muzica în mijlocul oamenilor muncii din județul Constanța.

1) TEATRUL LIRIC

Instituția muzicală constănțeană este cunoscută prin succesele sale interpretative, mai ales din timpul stagiunii estivale și datorită preocupării de a-și lărgi repertoriul cu lucrări originale românești. Menționăm baletul *Marinarul visător,* de Laurențiu Profeta, care a văzut lumina rampei în primăvara acestui an, precum și baletul *Hora domnițelor,* cu muzica lui Marțian Negrea pe libretul lui Radu Stanca, a cărui premieră va avea loc în toamna lui 1972. O intensă preocupare existentă la Teatrul liric constănțean o constituie și educația tineretului din municipiu și județ de care ne vom ocupa mai larg. Teatrul liric din Constanța a organizat în acest nobil scop mai multe forme de prezentare a acțiunilor educative pentru tineret și anume : cercul de inițiere muzicală, spectacolul muzical, concertul-spectacol și recitalul.

CERCUL DE INIȚIERE MUZICALĂ a fost organizat pentru școlile generale de 8 ani, la care au asistat circa 3 700 elevi. El a fost desfășurat în cinci teme explicative cu ilustrații muzicale (vocale, instrumentale, coregrafice). Fiecare temă a fost prezentată de două ori pentru două serii de elevi. Titlul temelor : Cum ar fi viața fără muzică? Știm să ascultăm muzica ? Muzica — compozitar — auditor ; Din tainele muzicii ; Farmecul muzicii. Închiderea cercului de inițiere muzicală s-a făcut printr-un concert vocal-instrumental.

SPECTACOLUL MUZICAL. La sediu și în deplasare s-au organizat anume pentru tineret în matineele duminicale din cele două vacanțe ale elevilor numeroase spectacole, care s-au bucurat de mult succes în rîndurile auditorilor. Repertoriul a cuprins operetele *Lăsați-mă să cînt, Ana Lugojana, O noapte în Veneția, My Fair Lady* ; baletul *Marinarul visător ;* Operele *Carmen, Trubadurul și Boema.* La aceste spectacole au participat cca. 100 de elevi la fiecare reprezentație iar instituția lirică constănțeană — dovedind grijă și atașament pentru cauza educării muzicale a tineretului, a transportat cu autobuzele proprii elevii din comunele Topraisar, Cobadin, Cumpăna, Baia, Pandurul, Siliștea, Corbul, Valea Dacilor, Sinoe și altele. Datorită intensei popularități făcute în județ de către organele de resort, spectacolele de operă, operetă și balet au fost vizionate de 10.000 tineri constănțeni.

CONCERTUL-SPECTACOL. În total, instituția muzicală costănțeană a organizat 10 concerte-spectacol, cu caracter educativ, la sediu și în deplasare, în special în vacanțele elevilor. În afara spectacolelor date la Constanța, citățm și concertele prezentate tineretului din comunele Mihail Kogălniceanu, Băneasa, Cogialac, Costinești și Cerna-Vodă, la care se adaugă și cele organizate la școala navală din Constanța. Sărbătoarea majoratului nu a fost nici ea omisă, în cinstea ei organizîndu-se un spectacol la Sala Sporturilor.

RECITALURI. În general recitalurile, mai precis microrecitalurile, au fost organizate în cadrul întîlnirilor cu tinerii muncitori din întreprinderile municipale și la sate. Citățm dintre aceste reușite acțiuni educative cele organizate la Casa de cultură a tineretului din Constanța (program coral), la S.N.C., întîlniri cu pionierii, la clubul C.F.R., întîlnirea dirijorului Constantin Daminescu cu tinerii melomani din Cobadin, întîlnirea cu artiștii și muncitorii IAS Viișoara, ca și consfătuirea avută pe teme muzicale cu artiști și tineretul muncitor din port. În cinstea Conferinței Naționale a P.C.R., s-au prezentat — în cadrul acestor întîlniri — spectacole tematice care au avut darul să înflăcăreze și să mobilizeze mai mult energia creatoare a tinerilor muncitori. Este de notat cifra impresionantă de 20.000 spectatori care a fost atinsă cu prilejul tuturor acestor spectacole pentru tineret, acțiunea pentru educarea muzicală a viitorilor spectatori din sălile de operă și concerte stînd la loc de cinste în întreaga activitate a Teatrului liric din Constanța.

Chirescu, Boris Cobasnian, Grigore Nica și Nicolae Popescu Galicea ; lieduri de Gr. Nica, Dem. Diaconescu, Sever Costea, Em. Frusinescu ; lucrări de muzică ușoară de Aurel Manolache, Aurel Bucur, Musafer Hanit, Radu Ionescu și alții, precum și lucrări în genul simfonic, ca *Simfonia „Dobrogea"* de Dragoș Alexandrescu.

Aceste preocupări de valorificare și creștere a creației locale constănțene, la care se adaugă frumoasele rezultate obținute în muzica ușoară de compozitorul Aurel Manolache și în muzica corală de compozitorul și dirijorul Boris Cobasnian (premiat la ultimele concursuri organizate pe plan național) vin să adauge încă un fapt pozitiv la strădaniile muzicienilor și factorilor interesați pentru ca locuitorii județului Constanța să se bucure din plin de muzică, înțelegerea pentru această minunată artă să fie din ce în ce mai profundă.

Cunoaștem bine Constanța. Cînd pronunțăm numele acestui mare oraș ne gîndim la suita de fabrici și uzine, la ogoarele acestui județ, la perlele Mării Negre care an de an cresc neîncetat și se dezvoltă armonios. Dar, Constanța înseamnă nu numai producție, nu numai concediu plăcut la Mare ci și strădania făuritorilor de bunuri materiale pentru ca bunurile culturale să crească și ele neîncetat, armonios, să țină pasul cu realizările productive.

Am părăsit pe amabilii noștri interlocutori, cu imaginea vie a acestor strădanii culturale și cu credința fermă că muzica constănțeană, plină de tradiții și comori nepieritoare ale tezaurului folcloric, merge cu pași siguri, alături de literatură și arta plastică, către afirmarea ei din ce în ce mai deplină.

CLAUDIU NEGULESCU

Spectacole folclorice la Muzeul Satului

În stagiunea estivală, Muzeul Satului a organizat mai multe spectacole folclorice, destinate atît celor ce iubesc cîntecele și jocurile noastre populare cît și numeroșilor turiști care ne vizitează. Au fost spectacole din regiunile folclorice Satu-Mare, Alba, Olt, Ilfov.

Am asistat la unele dintre acestea.

Ansamblul din județul Ilfov a grupat artiști amatori de pe lîngă Căminele culturale ale comunelor Buftea, Tamaș, Daia, Corbeanca și Băneasa-Giurgiu.

Căminul cultural din Băneasa-Giurgiu (director Gheorghe Catrina) are o rodnică activitate, inițiată cu patru ani în urmă.

Un grup de 14 tineri au prezentat *Călușul de Vlașca*, cuprinzînd în afara *Plimbării* propriu-zise, jocurile *Floricica, Resteul Oltenescul*. Vătaful Ion Annin, foarte dinamic, conduce cu energie desfășurarea jocurilor. De notat că la Concursul al X-lea

Călușul din Scornicești

al formațiilor de amatori pe țară din 1971, echipa a obținut titlul de laureată. De notat de asemenea că zece copii din comună deprind de timpuriu *Călușul*.

În cadrul spectacolului, cîntăreața Luminița Cristea a interpretat în stilul popular specific cîntecul cu caracter de joc bătrînesc *Spune, spune, pui de corb*, apoi *Bate vînt de primăvară*, un cîntec plin de viață.

Fetele din Fîntînele, împodobite cu lungi marame deosebit de decorative, au dansat cu noblețe o *Horă de mînă*.

În program a figurat și un cvartet de drîmbe. (Instrument popular vechi, drîmba l-a interesat și pe Bartok, care l-a descris în amănunțime). Tinerii au cîntat cu pricepere și armonios. Dar drîmba este pe cale de dispariție — ceea ce ne-a și determinat să o menționăm.

Dansatorii de pe lîngă Casa de cultură din Buftea au prezentat o *Horă* „săltată" apoi o Suită de dansuri muntenești — *Cîrligul, Ariciul, Jianul, Băltăreața* ș.a. vădind o remarcabilă vitalitate și precizie a mișcărilor. (Instructor coregraf C-tin Măzăreanu). Ansamblul folcloric dela Buftea (laureat, la rîndul său, al celui de al XI-lea Concurs al amatorilor pe țară) a participat cu succes și la Festivalul „Zilele folclorice" ținut în vara aceasta în Bulgaria.

Corul mixt din Corbeanca a apărut armonios și bine închegat, iar Didina Titu a redat cu un real simț dramatic balada *Foaie verde trei aglice*. Un grup de tineri au cîntat din muzicuțe, iar o formație mixtă de „bătrîni" din Tamaș au jucat cu o însuflețire care desmințea cu totul acest calificativ dat de prezentator.

Orchestra acompaniatoare, „Doina Ilfovului" are perspective de a-și ameliora puritatea intonației și stilul cîntului.

La un remarcabil nivel artistic, care ne face cinste pretutindeni peste hotare, s-a prezentat, de asemenea la Muzeul Satului, Ansamblul „Călușul din Scornicești". Așa cum am arătat și cu alte prilejuri, a avut turnee de mare succes peste hotare. (Suedia în 1969, Austria, Belgia și Olanda în 1970, apoi în 1971 Premiul I și „Zeița Artemis", de aur, a Festivalului internațional de la Efes (Turcia) iar recent, în cadrul Festivalului internațional de folclor din Cipru a cucerit „Talerul de aur"). Cînd spunem Scorni-

ceşti, ne referim la întreaga zonă cuprinzînd şi comunele vecine, vestite prin căluşarii lor. Diversitatea ingenioasă a figurilor ritmice care îşi au obîrşia în străvechile jocuri şi datini populare este incomparabilă. Disciplina exemplară, dar fără rigiditate, dimpotrivă: totul se desfăşoară într-o armonioasă şi suplă înlănţuire. Comenzile scurte, categorice şi semnificative, sînt traduse în paşi precişi cu o mare însufleţire.

Echipa de dansatori a Ansamblului din Scorniceşti, această veche vatră căluşerească, a prezentat şi o seamă de viguroase dansuri oltenești ca şi hore potolite, lente, altele cu strigături. Jocul *Alunelul*, ne-a oferit ocazia să admirăm graţia mîndră a fetelor în portul lor de-a-dreptul feeric. Ansamblul „Căluşul din Scorniceşti" a desfăşurat pe lîngă acesta o seamă de jocuri de mare diversitate ritmică şi din alte regiuni ale ţării.

Orchestra cîntă curat şi cu o mare precizie într-un autentic stil popular, punînd totdeauna o gingaşă surdină cînd e vorba de a acompania pe solistele Mariana Baciu, Mariana Tărăbuţă ş.a. (dirijor Fănică Fieraru). Este demn de subliniat ritmul susţinut activ, în desfăşurarea spectacolului, cu dansuri contrastante şi intermezii orchestrale foarte plăcute. Totul înlănţuit fără greş şi favorizînd o impresie de lucru excelent pus la punct. Contribuţia lui Gh. Bărbulescu, directorul Căminului Cultural din Scorniceşti, animatorul entuziast şi energic al Ansamblului, precum şi a maestrului de jocuri populare Dumitru Jumătate şi-au dovedit eficienţa în chip strălucit.

Iniţiativa Muzeului Satului de a prezenta asemenea spectacole de artă populară este lăudabilă. La ele au asistat şi numeroşi turişti străini. Ar fi de dorit însă să se ofere spectatorilor posibilitatea de a nu sta tot timpul în picioare. Au făcut excepţie cei aşezaţi, din vreme, prudenţi, pe cîţiva bușteni aflaţi pe marginea incintei de joc...

Orchestra Federală de Tineret

Ne-am bucurat să avem ca oaspete Orchestra Federală de Tineret din R. F. a Germaniei, venită pentru o serie de concerte în principalele oraşe ale ţării, la invitaţia Uniunii Tineretului Comunist. Alcătuită din circa o sută de persoane, între 14 şi 21 ani, (65 băieţi şi 36 fete) orchestra are un profil simfonic bine definit, ca şi repertoriul pe care îl interpretează. Este de subliniat că aceşti tineri aparţin unor şcoli de cultură generală; dar iubind muzica, se pregătesc individual în timpul liber, după care se întrunesc de trei ori pe an, cîte zece zile, cînd fac repetiţii laolaltă. Această orchestră a luat fiinţă în 1969. Mărturisim că la concertul dat la Ateneu sub bagheta dirijorului prof. Volker Wangenheim, am avut impresia că ascultăm o formaţie profesionistă: bun acordaj, intrări sigure, frumoase şi rotunjite sonorităţi de ansamblu, cu o notă superlativă în plus pentru suflătorii de lemn, care au dovedit supleţe sonoră şi un cînt discret, cu minunate nuanţe de piano. Am preţuit în mod deosebit, cele *Şase piese pentru orchestră* (op. 6) de Webern, datorită clarităţii cu care a fost redată structura lor atît de diferenţiată, cît şi austerităţii şi lirismului interpretării.

Concertul nr. 5 în Mi bemol major pentru pian şi orchestră de Beethoven a avut ca solistă pe tînăra Gitti Pirner, o artistă care de pe acum are la activul său o seamă de premii la concursurile internaţionale de la Bolzano, Verona şi Geneva (premiul I) şi care, ca solistă, a întreprins turnee într-o seamă de importante centre muzicale europene.

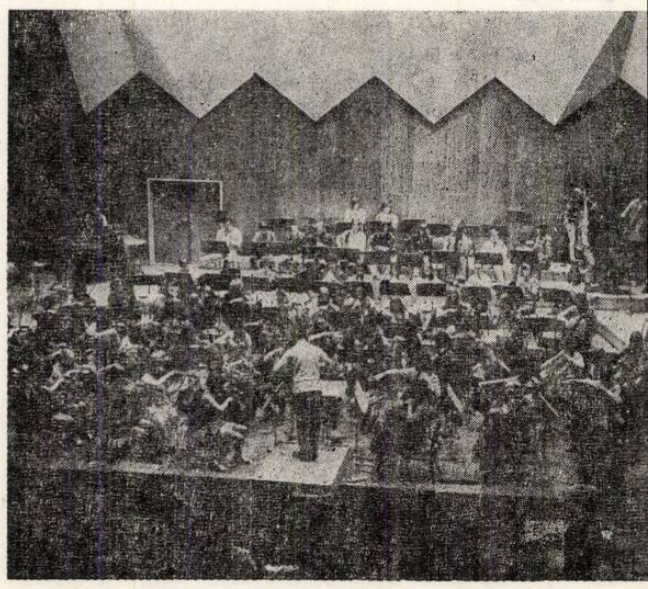
A vădit o bună tehnică, îndeosebi un frumos perlaj.

În *Adagio* a realizat fuziuni sonore de mare fineţe iar în *Rondo*-ul final şi-a menajat forţa pentru reprizele de temă cînd a cîntat cu vigoare, în ciuda unor uşoare inegalităţi ritmice şi a intensităţii sonore mari, a orchestrei.

Valoarea memorabilă a dirijorului Volker Wangenheim s-a făcut permanent simţită. *Simfonia I-a* de Brahms a constituit, neîndoios, punctul culminativ de realizare în seara de concert, fiind redată la o intensă tensiune a sentimentului şi exprimînd minunat intenţiile compozitorului. Prezentarea, apoi, la un nivel artistic superior, a *Rapsodiei a II-a* de George Enescu precum şi a uverturii la *Rienzi* de Wagner, oferite în supliment, ca o gingaşă atenţie, a fost răsplătită de ovaţiile entuziaste ale tineretului utecist care a populat în mare măsură sala Ateneului.

A fost o manifestare de reală şi puternică simpatie şi apropiere — prin mijlocirea artei — între tineretul studios de la noi şi cel din R.F. a Germaniei.

J. V. PANDELESCU



Formația „Tropical-Fiesta"

Creată cu șapte ani în urmă la Bangui (Republica Africa Centrală) din inițiativa muzicianului Charlie Perriere, „Tropical-Fiesta" este o formație de muzică ușoară alcătuită din circa 15 instrumentiști care cîntă și refrenele vocale. Formația, cuprinzînd și un mic grup de dansatoare, a întreprins turnee în Africa și Europa, popularizînd un repertoriu alcătuit din piese africane, unele create de Charlie Perriere, Evoko Elvis, Soukouja Georges Django și alți membri ai orchestrei. Cîntecele au apărut de o accesibilitate directă, foarte melodioase, simple, cu armonii de un diatonism invariabil. Charlie Perriere cîntînd la microfon, ritmează antrenant interpretările sale. Am fost impresionați deosebit de plăcut de un cîntec foarte animat, pătruns de o melodie caldă, interpretat și vocal cu mult sentiment, de toți membrii orchestrei și în care numele Președinților celor două țări, Nicolae Ceaușescu și Jean-Bedel Bokassa, revenea frecvent. Compus de Soukouja Georges Django, cîntecul este închinat prieteniei dintre cele două popoare.

În general cîntecele ascultate s-au bucurat de un plus de culoare datorită instrumentelor percutante printre care specificul tam-tam african, bătut cu o mare dexteritate cu palmele.

Grupul dansatoarelor ne-a cucerit prin simplitatea și expresivitatea gesturilor și figurilor dansante, prin acele mișcări suple, calme, de o desăvîrșită grație și plasticitate.

Spectacolul formației „Tropical-Fiesta" a fost primit cu toată simpatia de către public.

J. V. P.

Corul de cameră „Los Madrigalistas de Aragua" din Venezuela

Formația coral-camerală de amatori *Los Madrigalistas de Aragua* din Venezuela a susținut un concert pe scena Casei de Cultură „Mihai Eminescu" a Sectorului 2 din Capitală, după care a interpretat același program pe podimul Casei de Cultură din Sectorul 5, evoluînd apoi în orașele Ploiești, Sinaia, Brașov, Sibiu și Pitești.

Colectiv artistic deosebit de apreciat pe întinsul patriei sale pentru substanțialul aport pe care îl aduce în acțiunea de culturalizare, *Los Madrigalistas* ne-a apărut ca un instrument vocal de foarte bună calitate, cei 12 membri ai formației (șase fete și tot atîția băieți) fiind posesorii unor excepționale calități interpretative.

În prima parte, am ascultat cu mult interes un mănunchi de lucrări originale ale unor compozitori venezuelani contemporani (*Mata del Anima Sola* de Antonio Esténez, *El Bordonev* de Vicente Emilio Sojo, *Evohé* de José Antonio Caleano, *Canto para San Benito* de Angel Sauce ș.a.), lucrări bazate pe elemente folclorice care s-au caracterizat printr-o deosebită forță expresivă și claritate arhitectonică. Au fost interpretate și piese aparținînd repertoriului preclasic al secolelor 16-17 de Lasso, Donato și Banchieri.

În partea a doua, am ascultat piese coral-camerale din folclorul latino-american și venezuelan, deosebit de ritmate și atrăgătoare. De data aceasta, membrii formației dovedindu-se și virtuoși instrumentiști, s-au acompaniat la chitare și mandoline.

Talentații artiști venezuelani au adus mesajul unei interpretări originale, pline de farmec și prospețime, bucurîndu-se de o caldă primire din partea publicului bucureștean.

CONSTANTIN RĂZVAN

„Vacanțe muzicale" la Piatra Neamț

Viața culturală a Moldovei este într-o plină înflorire! Au trecut acele vremuri de tristă amintire, cînd în orașele și tîrgurile moldovene te întîmpinau două drumuri: „unul care ducea spre gară... altul, spre cimitir"!!!

Oamenii de știință și de artă din aceste locuri mirifice, în care trecutul și prezentul se îmbină într-o expresivă osmoză, au contribuit, contribuie și vor contribui la progresul culturii noastre, printr-un aport substanțial. Ne bucurăm din toată inima că după izbînda „zilelor enesciene" de la Botoșani — ce s-au desfășurat fecund acum doi ani — putem vorbi cu entuziasm despre o nouă manifestare artistică, de data aceasta simbolic intitulată *Vacanțele muzicale la Piatra Neamț*.

În acest sens s-au organizat, sub conducerea Conservatorului „G. Enescu" din Iași, un ciclu de cursuri de vară de interpretare muzicală, susținute sub îndrumarea competentă a unor reputați maeștri, cum sînt Constantin Stroescu, Sofia Cosma, Mihai Constantinescu, Ion Baciu; totodată au avut loc concerte cu lucrări larg accesibile, desfășurate în Piatra Neamț, la „Cetatea Neamțului", la „Mănăstirea Neamțului", la Bălțătești — unde cu decenii în urmă debutase, la vîrsta de cinci ani, „copilul-minune" George Enescu. Mai putem cita și simpozionul de muzicologie „*Educația estetică în contextul sarcinilor făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate*". Ca unul din participanți, voi reliefa cîteva aspecte mai caracteristice ale acestei importante acțiuni.

Manifestarea a fost deschisă de Gheorghe Bunghez, președintele Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, care arăta că discuțiile și conferințele ce se vor susține trebuie să evidențieze o strînsă legătură între „spiritul contemporan" și educația maselor de melomani. În continuare, muzicologul Dr. Vasile Tomescu, secretarul Uniunii Compozitorilor, a prezentat o expunere remarcabilă despre „*Receptarea muzicii culte în contextul mutații-*

lor survenite în epoca contemporană", iar Zeno Vancea, vicepreşedinte al Uniunii Compozitorilor, a realizat o cuprinzătoare şi profundă incursiune în istoria muzicii româneşti. Profesorul universitar George Pascu ne-a vorbit convingător, într-o ambianţă stilistică elevată, despre „*Virtuţile educative ale muzicii*". Muzicologul Viorel Cosma a dezbătut cu judiciozitate teza „*Prezenţa muzicologiei în munca de educaţie muzicală a maselor*", urmată de cuvîntul profesoarei Dora Maria Doric, referitor la „*Muzica în şcoală*". Mihai Cosmei, decan al conservatorului ieşean, a arătat, în chip multilateral, în ce constă contribuţia muzicienilor la educaţia estetică a maselor. Semnatarul acestor rînduri am vorbit despre implicaţii ale mijloacelor „mass media" în receptarea muzicii, cu accentul pe acţiunile radioteleviziunii. Muzicologul Vasile Donose, director al Direcţiei muzicale a Radioteleviziunii, a tratat subiectul „*Rolul muzicii în formarea personalităţii umane*", reliefînd corelaţia dintre artă şi înaltele semnificaţii morale ale timpului nostru. Se cuvine a arăta că la lucrările simpozionului a participat şi compozitorul Achim Stoia, rectorul Conservatorului „George Enescu" din Iaşi. După cum reiese din concluzii, s-au făcut cunoscute cu acest prilej opinii deosebit de interesante privind receptarea muzicii, contribuţia artei muzicale la instruirea polivalentă a melomanilor, consideraţii teoretice ca şi soluţii practice privind munca de educaţie estetică.

Toate aceste dezbateri s-au desfăşurat într-un climat de euforie şi eufonie, ducîndu-ne cu gîndurile la o minunată cugetare a lui Nicolae Iorga, rostită cîndva pe aceste locuri, de mit, de legendă :

„— Veselia omului e ca mirosul florilor ; ea nu se înalţă din suflete veştede"...

DORU POPOVICI

O dimineaţă senină de toamnă.

Trădînd farmecul ei răcoros, paşii trecătorilor urcă grăbiţi treptele Teatrului „Tineretului" din Piatra Neamţ. Un nume de prestigiu, arborînd cu discreţie culorile artei autentice, îi atrage. Muzician complet, admirabil pedagog, efervescent militant pentru promovarea realelor valori, profesorul Constantin Stroescu îşi prezintă discipolii.

Asistăm la un recital de canto susţinut de studenţii maestrului.

În această zi, atît de importantă pentru ei, vibrînd la unison cu tinerii muzicieni, maestrul retrăieşte emoţiile premergătoare marilor succese repurtate cu mulţi ani în urmă pe marile scene ale lumii, poate la Paris, în rolul lui Pélleas, poate în ţară, dăruind publicului românesc revelaţia parfumului liedurilor de Fauré. Duparc, De Falla, Enescu, Jora, P. Constantinescu.

Şi vocea caldă, nobilă, a Marianei Cioromela, glasul frumos şi inteligent controlat al lui Neli Miricioiu, sensibilitatea deosebită a Mihaelei Agachi, au demonstrat încă o dată, în acea zi, adevărul cuvintelor marelui Enescu : „Tinereţea este o stare a spiritului".

La Săvineşti, studenţii, dirijaţi de Cornel Calistru cîntă în mijlocul muncitorilor. Se interpretează Beethoven, Grieg, iar după concert muncitorii solicită organizarea unei stagiuni permanente a orchestrei Conservatorului în cadrul uzinei.

Acelaşi concert este susţinut la Bălţăteşti.

Remarcabil muzician şi poet, Mihai Constantinescu interpretează Romanţa în Fa major de Beethoven pe podimul casei de cultură, cu aceeaşi dăruire şi responsabilitate ca pe oricare altă scenă.

Actorul Cornel Nicoară ne poartă cu glasul său frumos pe tărîmurile îndepărtate ale pelerinajelor lui Peer Gynt.

Publicul, format în majoritate din ţărani, ascultă cu atenţie şi emoţie.

Studenţii maestrului Mihai Constanţinescu dau glas nemuritorilor : Bach, Mozart, Brahms. Plin de vibraţie, tînărul Anton Diaconu ne dăruieşte ca pe o bucurie nouă, muzica. Arborînd culorile ei, se unesc vîrste, sensibilităţi, temperamente.

Pianista Sofia Cosma tălmăceşte Brahms, Liszt, ne îmbogăţeşte cu un plus de frumuseţe, avem senzaţia că lucrurile capătă noi sensuri, noi dimensiuni. Studentele clasei de pian, prin reuşita recitalului lor demonstrează încă o dată calităţile deosebite ale acestei remarcabile muziciene şi profesoare.

Sub cupola impresionantă a Mănăstirii Neamţ, corala „Animosi" condusă de Sabin Pautza realizează sonorităţi asemănătoare marilor orgi, tălmăcind vechi monodii psaltice şi bizantine, precum şi colinde laice ale unor compozitori ca T. Brediceanu, S. Drăgoi, A. Stoia.

Ion Baciu, atît de talentatul dirijor al Filarmonicii ieşene, se lasă captivat de entuziasmul general. Participarea sa, atît în calitate de conducător al cursului de dirijat, cît mai ales ca şef de orchestră, constituie unul dintre momentele notabile ale Festivalului, culminînd cu impresionantul concert simfonic susţinut în incinta Cetăţii Neamţ.

Se interpretează : Uvertura „Moldova" de E. Caudella, cele două rapsodii de Enescu, „Balada" de C. Porumbescu, un fragment din opera „Stejarul din Borzeşti" de Th. Bratu şi lucrări vocale de G. Musicescu, E. Monţia, A. Stoia.

Acolo unde odinioară răsuna glasul tunător al marelui Ştefan, într-un singur glas, ca o singură inimă, au vibrat artiştii Moldovei.

Socotim că aceste interesante manifestări pedagogice, muzicologice, componistice şi interpretative constituie un bun început şi sîntem convinşi că vor fi continuate cu mult succes.

EMANUELA-MARIA CRISTESCU

Contribuţia jàzzului la definirea profilului estetic al muzicalului (IV)

Ar fi o eroare să vedem în muzical numai un rezultat contemporan al îmbinării formelor de teatru muzical european şi american preexistente. Tendinţa autorilor de a cristaliza în forme de o adecvare perfectă textul şi muzica a fost servită de jazz, care — dintr-o succesiune arbitrară de cîntece şi melodii de dans — a transformat partitura într-un vehicul de conţinuturi, prin posibilităţile de expresie oferite şi impuse chiar compozitorilor. Unitatea dintre text şi muzică reclamată de logica elementară a teatrului a antrenat în creaţia de muzicaluri pe compozitorii capabili de a comunica o emoţie sinceră prin intervenţia unor tehnici artistice avansate, a unui idiom muzical în stare să captiveze şi să convingă. Jazzul, care a influenţat într-o mare măsură întreaga muzică uşoară americană a secolului nostru, a contribuit în mod decisiv la apariţia muzicalului, determinîndu-i şi forma, expresia, orientarea.

Dacă compozitorii de muzicaluri n-au putut evita experienţa artistică a jazzului, care a transformat în primele două-trei decenii urechea publicului de peste ocean şi, după primul război mondial, şi pe aceea a publicului din Europa, jazzul în forma lui pură n-a pătruns pe scenele Broadwayului decît cel mult în spectacolele de revistă. Însă — şi muzica acestor spectacole era semnată în mare parte de compozitori ca George Gershwin, De Sylva, Brown şi Henderson, Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, încît avea identitatea pregnantă a autorilor şi nicidecum geniul colectiv al muzicii de jazz. Aceştia au transformat elementele de blues, efectele de orchestraţie, structura ritmică complexă a jazzului într-un limbaj muzical funcţional, înzestrat cu anumite virtuţi de accesibilitate, nu întotdeauna inspirate de sursa emoţională a jazzului.

Ceea ce a schimbat treptat exigenţa compozitorilor faţă de partituri şi, o dată cu ea, şi pretenţiile spectatorilor a fost utilizarea în teatrele de pe Broadway a unor orchestre de jazz. În 1929, bunăoară, comedia muzicală *Show Girl* a lui George Gershwin a fost prezentată cu orchestra lui Duke Ellington, în următorul an *Strike Up* şi *Girl Grazy* de acelaşi compozitor au beneficiat de formaţia trompetistului Red Nichols, care colabora cu Benny Goodman, Jimmy Dorsey, Glen Miller, Jack Teagarden şi Gene Krupa — aşadar o orchestră de *all stars !* Chiar dacă jazzmenii au fost obligaţi să se supună partiturii lui Gershwin, ei i-au împrospătat ritmul şi expresia.

Producătorii care au încercat să-şi susţină spectacolele cu jazzmeni cîntînd pe teme date improvizaţiile lor oricît de reuşite au eşuat, fiindcă proliferarea de sunete a invadat sala şi a eclipsat primatul scenei. În schimb, ceea ce a adăugat jazzul muzicii noilor spectacole a fost conţinutul mai bogat şi expresia mai variată, ritmul jazzistic, modul de frazare al jazzmenilor şi capacitatea lor de a temporiza o temă, swingul lor specific. Toate acestea au conferit apoi muzicalului — aşa cum se întîmplase de altfel, chiar dacă în alte doze şi cu alte intensităţi, în revista şi comedia muzicală din primele două-trei decenii — un colorit naţional, „american". El se manifestă cu pregnanţă şi în dicţiunea interpreţilor vocali, clară şi expresivă, apoi în textele cîntecelor debitate în stil parlando, ceea ce i-a obligat pe autori să depăşească simpla tehnică a versificării, spre a scrie şi *poezie*.

În muzical, ca şi în jazz, textele cîntecelor nu mai sînt doar o înşirare de cuvinte şi rime plăcute, ci un mod de a fi al muzicii. Iată cum textierii, libretiştii au devenit contemporani cu compozitorii şi, în cazul colaborărilor ideale, şi invers. Autorul textului — cînd nu este compozitorul însuşi, ca în cazul lui Irving Berlin, Cole Porter, Harold Rome, Richard Rodgers, Frank Losser, Jerry Herman, Bob Merill şi Meredith Willson — participă de fiecare dată la naşterea muzicii, determinîndu-i forma şi în funcţie de poezie, de reacţia melodiei la versuri. Creaţia devine astfel un proces colectiv, un paralelism între libret, text şi muzică, o suită de structuri împletite organic. *„Lucrul acesta l-am învăţat de la jazz şi de la jazzmeni* — a arătat Jerry Bock, compozitorul muzicalului *Fiddler on the Roof*, al cărui libret a fost scris de Joseph Stein după o povestire de Şalom Alehem, textele cîntecelor aparţinînd lui Sheldon Harnick. — *„Dacă el a fost socotit de critici cel mai bun muzical din deceniul al şaptelea, asta se datorează colaborării strînse şi permanente, încă din faza primelor schiţe, dintre autori, compozitor, regizor-coregraf, scenograf şi chiar interpreţi, în scopul de a oferi spectatorilor ceva autentic, cu iz de viaţă. Izul acesta l-am deprins de la muzica de jazz, ai cărei cultivatori au avut puterea de a refuza rutina şi conformismul, creîndu-şi arta dintr-o necurmată căutare, dintr-o continuă neliniştе activă... Fiecare generaţie îşi modelează arta, muzica, teatrul cu propriile mîini şi după propriile gusturi. Mîinile şi gusturile noastre au fost modelate, la rîndul lor, de arta jazzului"*.

Înainte de a prezenta cîteva muzicaluri, poate că nu este lipsit de interes a cunoaşte cronologia pe care Siegfried Schmidt-Joss o face în cartea sa (*Das Musical*, München, 1965) evoluţiei teatrului muzical de pe Broadway pînă la formele actuale ale muzicalului.

1900 = epoca operetei şi a vodevilului, cu afirmarea unor tendinţe patriotice ;

1910 = apariţia spectacolelor de revistă, promovarea vedetismului şi adoptarea de către compozitori a ragtimeului ;

1920 = moda comediei muzicale, cu contaminări masive de jazz şi librete mai consistente din punct de vedere al conţinutului dramatic ;

1930 = satira muzicală, motivarea muzicii prin acţiune şi caractere, o valoare poetică sporită a textelor de cîntece ;

1940 = apariţia dramei muzicale, atribuirea unui rol de seamă în acţiune baletului, căutarea de subiecte substanţiale pentru librete ;

1950 = definirea muzicalului ca gen autonom, amplificarea şi varietatea subiectelor, librete după autorii clasici ;

1960 = tendinţe de stilizare şi perfecţionare a muzicalului, care — după cum susţine Leonard Bernstein — *„reclamă o bogăţie aproape nelimitată de imaginaţie creatoare"*.

GEORGE SBÂRCEA

Monografia Anton Bruckner

În istoria ultimilor maeștri ai romantismului, „cazul Bruckner" ocupă un loc aparte. Deși de-a lungul deceniilor măreția geniului său componistic a fost treptat acceptată, totuși accesul la marele public constituie încă o problemă. Firește, putem aprecia astăzi că accesibilitatea muzicii brucknerieneste strîns legată de o profundă cunoaștere a sensurilor operei sale. Numai după o prealabilă familiarizare cu gîndirea sa, cu zborul fanteziei marilor spații, simfonia brucknerianăă devine pentru ascultător acea comoară de sensibilitate, acea sinteză de patetism și lirism, care i-a fascinat de la început pe unii dintre contemporanii săi. În drumul acestei necesare cunoașteri, primul capitol a fost scris în recentele stagiuni ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, prin ciclurile dedicate simfoniilor maestrului. Dar, dacă aceste lucrări au primit darul prețios al emoției publicului, cu atît mai imperioasă devenise apariția unei cărți închinate compozitorului, deci trecerea spre un stadiu superior de „inițiere" în simfonismul romantic. Iată că, de curînd, acest pas este făcut de Editura muzicală, prin publicarea monografiei *Anton Bruckner* de Mihai Moroianu. Nu sîntem în fața unei lucrări de serie, ci avem ocazia destul de rară de a citi rînduri scrise de un pasionat, de un fervent admirator al lui Brukner. Adică tocmai ceea ce trebuia pentru a convinge într-o pledoarie destul de dificilă.

Monografia lui Mihai Moroianu impresionează de la bun început prin rigoarea informației, prin bogăția bibliografiei, aproape integral necunoscută la noi. Pornind de la interpretarea corespondenței compozitorului cu cei apropiați lui, cîntărind mărturiile contemporanilor, căutînd adevărul într-un fir epic extrem de cețos, în care discreția și modestia primează, autorul reconstituie în primele capitole personalitatea artistului. Primii pași, evoluția deosebit de lentă a compozitorului, contactele cu societatea sfîrșitului de secol, relevă misterul unui om care a trăit susținut de credința în noblețea muzicii, în forța ei de comunicare. Dincolo de avatarurile acestei existențe, pregnanta personalitate se profilează deci pe un fundal istoric plin de relief, autorul căutînd argumentele unei configurații spirituale și morale ieșite din comun.

Poate că această primă parte a cărții — însumînd nouă capitole sub titlul, *Monolog* — fresca vieții artistului — a constituit cea mai dificilă problemă de rezolvat, abil condusă spre familiarizarea cu universul artistului. O anumită undă lirică, ce străbate prin maniera litreară abordată, din care uneori nu lipsesc frînturi dialogate, „încălzește" relatările, apropie personajul de cititor, fără a supralicta modalități romanțioase. În cea de a doua parte a monografiei, factorul unitar al prezentării analitice a celor mai importante creații brucknerieneocupă ponderea. Dacă în secțiunea intitulată „muzica simfonică" se află pentru prima dată grupate în amănunțite prezentări cele nouă simfonii și alte cîteva fragmente orchestrale, consider că revelația monografiei aparține secțiunii dedicate „muzicii pentru cor și orchestră", domeniu pe cît de necunoscut, pe atît de valoros. Autorul arată aici cum măiestria compozitorului depășește limitele unor genuri religioase, cum acționează în deplină libertate artistul, maestrul cîntecului organistic, într-un repertoriu care trăiește prin frumusețea imaginilor muzicale, de mare generozitate umană. În fine, afară de unele prezentări mai legate de aspecte informative — în „muzica de cameră" — interesant apare comentariul final, epilog în care Mihai Moroianu îl discută pe „Bruckner pe ecranul secolului XX", stabilind o interesantă diagramă a afirmării artei maestrului vienez. Am lăsat la urmă semnalarea frumoaselor pagini ce deschid monografia, situîndu-se ca un motto pentru întreaga lucrare — *Prolog, oracolul de la Bayreuth* — unde întîlnirea dintre Bruckner și Wagner îmbracă semnificații simbolice, ce au guvernat realmente viața artistului. Deschiderea aceasta amplă, situează de la început subiectul la nivelul adecvat. Căci, după cum citează Mihai Moroianu, Wagner ar fi exclamat, ascultîndu-i și citindu-i simfoniile: „Ești în simfonie ceea ce reprezint eu în drama muzicală." Pornind de la această idee, autorul a dovedit pe deplin, dreptatea cuvintelor lui Wagner, împlinind cu seriozitate și pasiune o nobilă datorie — restituirea în fața publicului românesc a valorii artei brucknerieneReușita, pe care o consemnez, este poate cea mai potrivită apreciere pentru munca acestui autentic scriitor — de profesiune arhitect — care a deschis un drum accesibil spre Olimpul simfoniei romantice.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Sopot '72

Din nou, stațiunea balneo-climaterică Sopot, de pe litoralul polonez al Mării Baltice, și-a deschis ospitalieră porțile în fața anualei „invazii" festivaliere. Din nou, străzile orășelului au fost acaparate de lumea pestriță a oaspeților de pretutindeni, care se întrunesc în asemenea ocazii : cîntăreți, instrumentiști, dirijori, compozitori, ziariști, fotografi, cineaști, impresari, reprezentanți ai unor case de discuri, ai unor posturi de radio și televiziune, ai unor festivaluri similare, — cu toții înconjurați de o armată de organizatori, preocupați să asigure desfășurarea cît mai punctuală a programului dinainte stabilit.

În această ambianță, cea de-a 12-a ediție a Festivalului internațional al cîntecului de la Sopot a fost inaugurată în seara zilei de 23 August cu un concurs de creație la care au participat 24 de țări, din Europa (Anglia, Bulgaria. Cehoslovacia, Elveția, Finlanda, Franța, R. D. Germană, R. F. a Germaniei, Grecia, Italia, Iugoslavia, Olanda, Polonia, România, Spania. Suedia, Ungaria, U.R.S.S.), America (Canada, S.U.A., Venezuela) și Asia (Iran, Japonia, Liban).

Pe scena imensului teatru de vară din Sopot s-au succedat — în ordinea alfabetică a țărilor participante — cîntăreții delegați la concurs, fiecare prezentînd cîte un cîntec din repertoriul său național. Juriul internațional, alcătuit din reprezentanți ai acelorași țări, a avut sarcina să aprecieze calitatea artistică a cîntecelor interpretate, desemnînd prin vot secret piesele cîștigătoare ale celor trei premii, în timp ce un juriu polonez a fost împuternicit să acorde un alt premiu I cîntecului care întrunește cele mai înalte valori umaniste și artistice.

Hotărîrea juriului internațional a provocat o oarecare nedumerire în cercurile „festivaliștilor", începînd chiar cu membrii juriului, surprinși ei înșiși că au acordat premiul I melodiei poloneze *Do zakochania jeden krok (Un singur pas pînă la dragoste)* de Anatoli Kopff, agreabilă, veselă, plină de antren, dar nedepășind nivelul unui oarecare șlagăr de sezon și în orice caz nesatisfăcînd exigențele firești ce se pot formula față de o piesă clasată pe locul I la un concurs internațional de creație de o asemenea anvergură. Poate că aprecierile membrilor juriului au fost întrucîtva influențate de interpretarea cîntărețului polonez Andrzej Dabrowski, la origine baterist de jazz și ca atare însuflețit de un simț deosebit al „swing"-ului, pe lîngă o mimică și o comportare scenică dominate de un umor sec, plin de originalitate. Dar creația trebuia judecată ca atare, desprinsă de interpretare și în această privință decizia juriului apare oarecum discutabilă.

Mult mai aproape de nivelul valoric real se situează premiul II, atribuit „ex aequo" la două cîntece, după ce trei votări succesive nu au reușit să departajeze piesele respective, aflate în balotaj cu un număr strict egal de voturi : *That's beautiful (E minunat)* a compozitorului englez Les Reed și *Où s'en vont mourir les rêves (Unde se duc să moară visele)* a compozitoarei franceze Eva. Ambele piese au o construcție interesantă, cu un conduct melodic cursiv, valorificat de interpreții respectivi, tînăra Luisa Jane White, pentru prima, și autoarea cîntecului, Eva, pentru cea de-a doua, o cîntăreață care cultivă cele mai bune tradiții ale șansonetiștilor francezi.

Premiul III a stîrnit din nou discuții contradictorii, apreciindu-se pe bună dreptate că piesa *Peace died (A murit pacea)* de Leslie Murray, interpretată de cîntăreața olandeză Andeane cu o oarecare prospețime, are un caracter simplist care nu justifică acordarea unei asemenea distincții.

Mult mai interesante și mai valoroase decît piesele premiate, puse sub semnul întrebării, *mi s-au părut* alte cîntece ca de pildă excelent construitul *Spotkanie (Întîlnirea)* al compozitorului iugoslav Alfi Kabiljo (autorul cunoscutului șlagăr internațional *Balalaica)*, prezentat de tînăra cîntăreață Milka Ciakarun, apoi originalul *L'étoile d'Amerique (Steaua Americii)* al candidatului Claude Léveillée (totodată autorului textului, al unui aranjament modern — plin de fantezie timbrală și ritmică — și interpretul cîntecului) și în fine piesa lui Alex. Mandy, *Greu se mai fac oamenii oameni,* valorificată de Dida Drăgan în stilul ei personal, cu multă pasiune și forță expresivă, dar care n-a fost pe deplin înțeleasă pentru că juriul n-a avut la dispoziție o traducere a textului, deși încă din anul precedent se promisese că textele tuturor cîntecelor prezentate se vor afla pe masa juriului. Demne de avut în vedere au fost și alte cîntece, printre care *Komm nie wieder (Nu mai reveni)* de Günter Fischer (R.D.G.) — cu un cuplet și un refren puternic contrastante — în execuția vizibil influențată de stilul jazzistic a cîntăreței Uschi Brüning, sau *Give a little love (Dă-mi puțină dragoste),* creație totală — muzică, text, aranjament, interpretare — a americanului Warren Schatz, scrisă în spiritul marei tradiții a muzicii ușoare de peste ocean. O dovadă a faptului că piesele mai înainte semnalate nu au scăpat atenției juriului o constituie locurile 2 și 3 ocupate, la votul pentru premiul al III-lea, de cîntecul iugoslav și de cel românesc, cu o minimă diferență față de piesa olandeză cîștigătoare.

Premiul I pentru cîntecul cu cele mai înalte valori umaniste a fost acordat de juriul polonez piesei sovietice *Ia nie bîl z nim znakom (Eu nu l-am cunoscut)* de Mark Fradkin, pe versuri de Robert Rojdestvenski, în interpretarea tînărului cîntăreț Lev Lescenko, înzestrat cu o generoasă voce de bas-bariton.

Seara următoare a fost consacrată unui concurs de interpretare, la care aceiași cîntăreți au prezentat — în fața aceluiași juriu internațional — cîte o melodie poloneză. Premiul I a revenit aci — cu o mare majoritate de puncte — cîntărețului Hector Cabrera din Venezuela, un artist matur, stăpîn pe o tehnică vocală impecabilă, dar practicînd un stil oarecum depășit, în genul tenorilor de operetă de odinioară. Pe deplin meritat a apărut în schimb premiul II, acordat aceleiași Luisa Jane White din Anglia care a impus și în prima seară melodia engleză distinsă cu premiul II (dublu succes rareori întîlnit în analele festivalului de la Sopot) ; este o cîntăreață deosebit

de expresivă, cucerind prin sinceritatea interpretării și prin prospețimea tinerească a apariției sale scenice. Pentru premiul III, juriul s-a oprit asupra Evei Mazikova din Cehoslovacia, care a impresionat prin forța glasului, ca și printr-un temperament scenic viu (pe alocuri exagerat). Nedreptățiți în acest palmares final mi s-au părut a fi din nou Warren Schatz (SUA) — posesor al unei remarcabile științe de a stabili un contact spontan cu publicul —, Uschi Brüning (R.D.G.) și Dida Drăgan, care a prezentat cu multă sensibilitate și într-o manieră rafinat nuanțată melodia *Niciodată nu voi ști* de Jacek Szczygiel, fiind însă dezavantajată de un aranjament simplist al lui Petre Magdin și de neșansa de a fi desemnată prin tragerea la sorți să apară în scenă cea dintîi dintre toți cei 24 de concurenți. Un caz aparte în contextul acestui concurs l-a reprezentat cîntăreața poloneză Bojislava Kapica, cu o voce cultivată și un ambitus impresionant, puse în slujba unui fel de arie dintr-o operă de avangardă, cu caracter experimental, ceea ce i-a diminuat în mod evident șansele de a figura în rîndul premiaților.

În seara a treia a avut loc un concurs combinat (creație și interpretare), la care au participat alți 19 cîntăreți (sau grupuri vocal-instrumentale), reprezentînd 19 case de discuri (casa poloneză „Polskie Nagrania" a prezentat doi cîntăreți) din 14 țări: Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia (2 case), Finlanda, Franța, R.D. Germană, R.F. a Germaniei (2 case), Japonia, Liban, Olanda (3 case), Polonia, România, Spania, U.R.S.S. Juriul „Zilei discului", altul decît cel din primele două zile, a fost compus din reprezentanți ai celor 18 case de discuri, funcția de președinte revenind din nou — ca și la ediția precedentă — subsemnatului.

Votul (secret) pentru premiul I a fost foarte strîns, cîștigător fiind cîntărețul Jacques Herb, reprezentantul casei olandeze „Dureco", cu 18 puncte, față de cele 17 puncte acumulate de Frank Schöbel, delegat de casa „Amiga" din R.D. Germană. La votul pentru premiul II, victoria i-a revenit apoi în mod normal lui Frank Schöbel, premiul III fiindu-i acordat cîntăreței Ireen Sheer, de la casa „Polydor" din R.F. a Germaniei.

Premiul I, decis la un singur punct înaintea următorului clasat, a revenit astfel unui cîntăreț care a obținut un enorm succes de public (aplauze susținute timp de aproape 15 minute), deși stilul său — cînd artificial dramatic, cînd de un „hispanism" desuet — este departe de a întruni calitățile de bun gust și de ținută care se cer în cadrul unei astfel de competiții. Mai degrabă ar fi fost indicat pentru acest premiu Frank Schöbel, deosebit de simpatic, de firesc, totodată bun cîntăreț, care a trebuit să se mulțumească cu premiul II.

Reprezentantul „Electrecord"-ului, George Enache, a cîntat piesele *De dragul dragostei* de Florentin Delmar și *Evrika* de Gelu Solomonescu, obținînd un frumos succes de public (aplauze ritmice în timpul cîntecului *Evrika* și o rechemare în scenă, favoare de care nu s-au bucurat mulți cîntăreți).

Și la „Ziua discului" unii cîntăreți au fost nedreptățiți prin neincluderea lor în palmaresul final, în special poloneza Urszula Sipinska (excelentă în două piese diametral opuse ca atmosferă, una lirico-dramatică, într-o ambianță amintind de *Love story*, cealaltă străbătută de un antren irezistibil, accentuat printr-o mișcare scenică plină de neprevăzut), dar și o altă cunoștință de la „Cerbul de aur", Iordanka Hristova (Bulgaria), cu vocea ei de mare amploare, și mai ales sextetul vocal-instrumental gruzin „Orera" (U.R.S.S.), prezentînd piese folclorice caucaziene într-un aranjament modern — cu chitare electrice, orgă, tobă de mînă — de un înalt grad de dificultate în ce privește desfășurarea polifoniei vocale. O compensație pentru absența acestora și a altor concurenți din clasamentul întocmit de juriile internaționale — care au avut totuși de distribuit doar un număr limitat de premii — au adus-o distincțiile onorifice speciale, atribuite de alte organe și foruri: premiul publicului și premiul orașului Sopot pentru Urszula Sipinska, premiul presei pentru Warren Schatz, premiile casei poloneze de discuri „Polskie Nagrania" pentru sextetul „Orera", Iordanka Hristova și japoneza Miki Horiuchi. În plus s-a mai acordat, de către juriul internațional al concursului de creație, premiul pentru cel mai bun aranjament orchestral englezului Neil Richardson (la mare luptă cu canadianul Claude Léveillée) și de către fotoreporterii acreditați la festival un premiu special tinerei Miluška Vobornikova din Cehoslovacia.

Cîntăreții români au produs în general o bună impresie, chiar dacă nu au fost distinși cu premii. Cîțiva membri ai juriului la „Ziua internațională" (Paul Legendre — Canada, Agathe Mella — Franța, Fran Potocnjak — Iugoslavia, Takis Cambas — Grecia, Louis Rey — Elveția) mi-au exprimat în particular aprecieri deosebit de elogioase la adresa reprezentantei noastre, subliniind că i-au acordat cu perseverență voturile. De altfel, Takis Cambas — care este director al festivalului internațional „Olimpiada cîntecului" de la Atena — a și invitat-o pe Dida Drăgan la ediția din anul viitor a acestei importante manifestări, la fel cu directorul festivalului de la Split. Cîntărețul american Warren Schatz — totodată editor de discuri — și-a exprimat intenția de a produce un disc Dida Drăgan în S.U.A. De altfel, la votarea pentru „Premiul presei" au fost propuși doar doi candidați: Warren Schatz și Dida Drăgan, premiul fiind obținut de multilateralul muzician american (solist vocal, compozitor, textier, orchestrator) cu o diferență nu prea substanțială de voturi ale juriului ziariștilor. În plus, s-au solicitat imprimări ale Didei Drăgan la numeroase posturi de radio, prin reprezentanții acestora, prezenți la festival.

George Enache a obținut și el bune aprecieri din partea unor membri ai juriului de la „Ziua discului" (de pildă Toros Siranossian, reprezentant al casei libaneze „S.L.D." și mare impresar din Beyrut), fiind totodată invitat de casa de discuri „Amiga" din R.D. Germană să imprime *Evrika* la Berlin în limba germană.

În afara concursului s-au produs pe scenă grupul vocal-instrumental polonez „Dwa plus Jeden" (Doi plus una), alcătuit din doi băieți și o fată, cunoscu-

tele soliste poloneze Irena Santor și Maryla Rodowicz, precum și doi cîntăreți americani de reputație internațională, deși departe de a se ridica la nivelul vedetelor invitate la „Cerbul de aur" : artista de culoare Doris Troy, o bună interpretă a stilului „soul", și Dean Reed, o apariție simpatică, plină de viață și antren.

În ansamblu, Festivalul de la Sopot a prilejuit — ca de obicei — o confruntare foarte pretențioasă între soliști de muzică ușoară din numeroase țări și continente. Concluzia care se impune a fi trasă în ce privește viitoarea participare românească la asemenea importante competiții internaționale este că soliștii noștri trebuie selecționați cu grijă și ajutați să se prezinte în cît mai bune condiții. Mă refer aci în primul rînd la alegerea repertoriului de concurs, care trebuie în așa fel stabilit, încît să permită punerea în valoare a ansamblului posibilităților cîntărețului. Nu mai puțin importantă este și problema orchestrațiilor, dat fiind că — cel puțin la această ediție a festivalului — s-au folosit în majoritate aranjamente foarte moderne, pline de fantezie în ce privește combinațiile timbrale, ajutînd astfel la valorificarea calităților solistului. Costumul de scenă constituie un alt element care contribuie la crearea unei anumite impresii în fața juriului și a publicului, meritînd ca atare o atenție specială. Toate aceste aspecte se cuvin a fi urmărite cu atenție în viitor de către instituțiile și organele care au în sarcină trimiterea de cîntăreți la festivaluri, pentru a crea solistului delegat să reprezinte țara noastră maximum de șanse.

EDGAR ELIAN

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Turneul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române în Italia

În cursul lunii August, la invitația organizatorilor Festivalurilor muzicale internaționale de la Sorrento și Taormina, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române a întreprins un turneu de concerte în Italia.

Prestigiul internațional al acestei formații, cîștigat prin concerte susținute în centre de mare tradiție muzicală (Berlin, Moscova, Leningrad, Budapesta, Bonn, München, Praga, etc.) a fost confirmat strălucit de recentul turneu.

„Întîlnirile muzicale de la Sorrento" — prima ediție a unui Festival Internațional ce se remarcă prin rezultate pe măsura ambițiilor, concentrează în frumoasa stațiune imortalizată în cantonete, valori interpretative cu care s-ar mîndri orice manifestare similară. Este suficient să menționăm pe celebrul flautist Severino Gazzelloni, pe violoncelistul Enrico Mainardi, pe violistul Dino Asciola, pe violonistul Salvatore Accardo, celebrul Octet italian — a cărui perfecțiune stilistică ne amintea de corul „Madrigal", și pe Orchestra Filarmonică din Wroclav — Polonia, dirijată de Antoni Safranek. Tot la Sorrento avea loc concomitent un Concurs Internațional deschis tinerilor dirijori, manifestare care prin prezența șefului de orchestră Iosif Conta în juriu, alături de personalități de talia lui Franco Ferrara, Hans Swarovssky, și Carlo Zecchi, situa școala românească de dirijat printre valorile incontestabile ale zilelor noastre.

Cele două concerte susținute de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române la închiderea Festivalului de la Sorrento, ambele dirijate cu temperament și siguranță de Iosif Conta, au încununat — după părerea organizatorilor și criticilor muzicali, după entuziasmul aplauzelor publicului și insistențele de a acorda bis-uri — un Festival ce se va înscrie cu siguranță în rîndurile evenimentelor muzicale de răsunet ale Europei.

În cele două concerte au figurat lucrări semnate de Enescu, Beethoven, Mozart, Paganini, Mendelssohn-Bartholdy și Richard Strauss, lucrări care prin diversitatea lor stilistică au fost în măsură să demonstreze largile disponibilități ale orchestrei, cultura sa muzicală, sensibilitatea și sobrietatea pe care le stăpînesc cu o dezinvoltură specifică marilor ansambluri simfonice.

Domnul Enzo Scotti, Președintele Festivalului, mărturisea la o conferință de presă că „dirijorul și orchestra nu numai că au justificat bunele aprecieri de care se bucură, dar le-au și depășit, demonstrînd o măiestrie și o maturitate pe care puține ansambluri simfonice le dețin la această oră". Domnia sa a relevat, de asemenea, într-un scurt interviu solicitat de Radioteleviziunea Română, „aportul pe care astfel de contacte îl aduce cunoașterii reciproce, întăririi prieteniei între țările noastre."

Memoria benzii de magnetofon a reținut și aprecierile măgulitoare ale muzicologului C. Castellato : „Noi italienii cucerim publicul de pretutindeni prin căldura și omogenitatea orchestrei de coarde. Sînt entuziasmat de cordarii români. Mă așteptam să fie mai reci, mai seci, așa cum sînt de obicei în toate orchestrele obișnuite cu disciplina înregistrărilor, în toate orchestrele Radiodifuziunilor. Am ascultat majoritatea orchestrelor mari dar o impresie atît de puternică rareori am avut. Felicitări."

Ion Voicu, solist într-unul din concerte, a repurtat un incontestabil succes de public. Dar, despre evoluția sa vom avea prilejul să revenim.

Medalia de Aur pe care organizatorii au acordat-o dirijorului Iosif Conta, invitația Președintelui Comitetului de organizare de a reveni și la cea de a doua ediție a „Întîlnirilor muzicale de la Sorrento" sînt elemente care conturează caldele aprecieri de care Iosif Conta, Ion Voicu și Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii s-au bucurat la primul lor contact cu exigentul public italian.

După o călătorie de 14 ore, într-o căldură toridă ce dezminte blînda climă mediteraneeană, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române a ajuns la Taormina, celebră stațiune maritimă a Siciliei, gazdă a celei de-a XI-a ediție a Festivalului muzical internațional „Vara muzicală din Taormina" ce se

desfășoară sub înaltul patronaj al Președintelui Republicii Italia. Despre importanța prezenței interpretative românești, ziarul *Giornale da Sicilia* menționa :

„Un festival care este aproape un festival românesc, prin participarea Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române, a Orchestrei de cameră „București", a dirijorilor Iosif Conta și Emanuel Elenescu, a soliștilor Ion Voicu și Virginia Manu."

Teatrul greco-roman, vechi de peste 2 000 de ani, rivalizează acustic cu cele mai moderne săli care se construiesc astăzi. Publicul de diverse naționalități, acceptă deliberat o atitudine latină, caldă, stimulativă, entuziastă. În acest feeric cadru, în fața a peste 5 000 de spectatori — un record după cum menționa ziarul *Giornale da Sicilia* — a avut loc primul concert al formației noastre. Dirijor Iosif Conta, solist Fausto Zadra. În program : Enescu — *Rapsodia I*, Mendelssohn-Bartholdy — *Concertul pentru pian și orchestră, în sol minor* și *Simfonia a VI-a „Patetica"* de Ceaikovschi. Iată un fragment din cronica apărută în ziarul Gazetta del Sud, revelator pentru succesul de care s-a bucurat acest concert :

„Rapsodia I de George Enescu este o pagină vivantă, autentică, de o remarcabilă comunicativitate, într-o scriitură orchestrală simplă și ușor accesibilă. Publicul a admirat virtuozitatea pianistului Fausto Zadra, echilibrul perfect între agilitatea tehnică și eleganța de factură mozartiană. Iosif Conta, posesorul unui gest elegant și comunicativ a fost secondat magnific de orchestra ce reușește o infinită gamă coloristică, este ordonată, are cultură stilistică și simte fiecare detaliu al partiturii. Toată admirația noastră pentru dirijor și pentru orchestră."

Cel de-al doilea concert are o importanță deosebită pentru noi prin faptul că a reușit să fie un prilej bun de a prezenta publicului cîteva din realizările școlii românești de compoziție alături de o cunoscută pagină a compozitorului italian Respighi — *Serbări romane*. În program au figurat : *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, *Rituale pentru soprană și orchestră* de Mihai Moldovan, *7 cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu — solistă soprana Virginia Manu, lucrări care s-au bucurat de o bună primire a publicului și a specialiștilor.

Emanuel Elenescu, dirijorul acestui concert a demonstrat încă o dată calitățile sale incontestabile, seriozitatea și probitatea profesională. Dar, să preferăm din nou cîteva extrase din cronicile apărute în presa italiană :

„Emanuel Elenescu a cucerit publicul care i-a acordat călduroase aplauze... Concertul de muzică românească și italiană a fost îndelung aplaudat... Elenescu a dovedit că poate stăpîni o imensă arie stilistică, solista Virginia Manu are extraordinare calități, o emisie perfectă, inteligență muzicală, sensibilitate, iar orchestra a fost la înălțimea aparițiilor sale anterioare."

O altă manifestare care a făcut cinste școlii interpretative românești a fost concertul Orchestrei de cameră „București" avînd dirijor și solist pe Ion Voicu, ansamblu în care figurează cu cinste cîțiva dintre cei mai buni instrumentiști ai Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române. Remarcabil solist al cunoscutei pagini *Iarna* din *Anotimpurile* de Vivaldi, sobru dirijor al unui *Divertisment* și al unei *Simfonii* ale lui Mozart, mai puțin eficace în acompaniamentul *Concertului în La major pentru pian* de Mozart — solist Fausto Zadra — Ion Voicu și orchestra sa au dovedit că la ora actuală sînt într-o pronunțată fază de cristalizare, că în curînd se vor înscrie în sfera certitudinilor în care atît de puține ansambluri camerale au izbutit să ajungă.

În calitate de solist, Ion Voicu a impresionat prin virtuozitate și muzicalitate în interpretarea dificilului *Concert nr. 1* de Paganini. A fost, credem, una dintre cele mai fidele echivalențe sonore ale acestui opus.

La pupitrul orchestrei, în afară de Iosif Conta și Emanuel Elenescu, au evoluat : Pedro Ignatio, Calderon — prim dirijor al Orchestrei Simfonice din Buenos Aires, deținător al premiului „MITROPULOS", tînărul Bruno Aprea, care la nici 30 de ani anunță un mare viitor, Nino Bonavolona — impresionant în realizarea brilliantului spectacol cu opera *LA CAMBIALE DI MATRIMONIO* de Rossini, Ferrucio Scaglia și Varujan Kozighian, distins cu premiul I la Concursul internațional de șefi de orchestră de la Sorrento.

La două concerte a asistat și tovarășul Dumitru Popescu — Secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care a felicitat colectivul artistic pentru frumoasa ținută interpretativă.

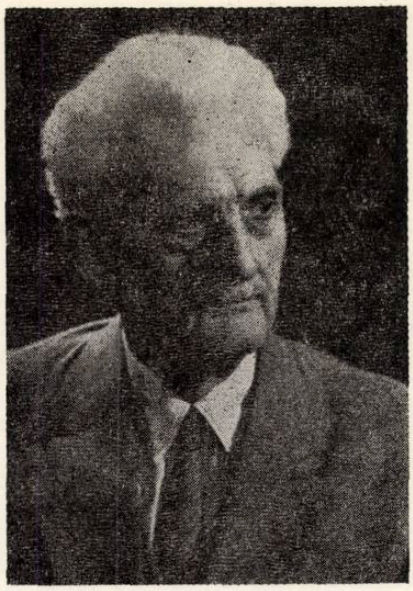
Performanța Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii de a susține în 16 zile, 11 manifestări concertante cu programe diferite, succesele repurtate la Festivalurile internaționale de la Sorrento și Taormina, invitația oficială de a participa și la viitoarea lor ediție, demonstrează încă odată înalta clasă a școlii interpretative românești.

VASILE DONOSE
MIHAI MOLDOVAN

Muzicieni români în Franța

În cadrul cunoscutului festival de la Provence, în anul acesta au fost prezenți muzicienii români, dirijorul Ilarion Ionescu-Galați și compozitorul Doru Popovici. În ziarul *„Var-Matin — „Republique"* („Le Provençal") — sub titlul *„un concert remarcabil"* se afirmă printre altele : ...„Ilarion Ionescu-Galați este un mare șef de orchestră care nu lasă nimic la întîmplare și care stăpînește opera tălmăcită sub bagheta sa, redîndu-i spiritualitatea" ... Cu *Divertismentul în re major* de Mozart s-a terminat concertul ; soliștii, dirijorul și orchestra au fost îndelung ovaționați" ... „În această seară, dirijorul a reliefat clasa sa internațională !"

Referitor la *Muzica funebră* de Doru Popovici, — poem pentru vioară și orchestră, în memoria victimelor de la Auschwitz se spune : ... „Ce atmosferă emoționantă s-a creat... O lume necunoscută se deschidea melomanilor, la nivelul perceperii lor muzicale, și pătrundea în suflete, căci această muzică relevă un „acel ceva" în care auditorul era transportat și copleșit de emoție" ... (solist ; Rodrigue Milosi).



Ion Croitoru

S-a stins cel mai vîrstnic compozitor român, Ion Croitoru, aflat în al 89-lea an al vieţii.

Născut în comuna Bogza din judeţul Buzău, el a urmat spre sfîrşitul veacului trecut, mai întîi o şcoală de cîntăreţi bisericeşti, unde a deprins psaltichia, după care a făcut studii muzicale temeinice la Conservatorul din Bucureşti, avînd ca profesori personalităţi intrate în istoria muzicii noastre : Alfonso Castaldi, D. G. Kiriac, George Stephănescu. Mai tîrziu şi-a luat licenţa în Drept.

Activitatea sa de debut a fost în domeniul didactic : profesor de muzică la Liceul „Sf Petru şi Pavel" din Ploieşti, unde s-a afirmat totodată şi ca dirijor al aşa zisului „Cor ceremonial" precum şi al Societăţii muzicale „Freamătul codrului". Ulterior a venit la Bucureşti, unde a funcţionat o lungă perioadă de vreme (1926—1944) ca profesor de muzică la Liceul „Mihai Viteazul". Cunoştinţele din domeniul muzicii psaltice şi însuşirile sale de bun pedagog l-au promovat profesor şi la Academia de muzică religioasă din Bucureşti.

În paralel, Ion Croitoru a fost dirijor al societăţii „Cîntul nostru", apoi dirijor al corului Radio (1941—1945).

Creaţia sa muzicală constă într-un număr însemnat de piese corale, în cea mai mare parte prelucrate din folclor. Ele se disting prin caracterul lor melodios, diatonic, prin armonia lor simplă şi clară.

Compozitorul are meritul de a fi realizat piese vocale specific româneşti, toate de o remarcabilă accesibilitate — ceea ce le-a făcut să fie adoptate de o seamă de formaţii corale, în deosebi de cele de amatori. Majoritatea sînt scrise pe versuri populare. Sînt de citat *Dor de acasă, Se mărită Leana noastră, De s-ar vinde dragostea, Fusul, Ia-mă în braţe dorule,* ş.a. Cîntecele sale au în deobşte o notă luminoasă, optimistă şi adesea o notă de umor popular.

Inspirîndu-se din viaţa cea nouă, de muncă, din patria noastră, Ion Croitoru a scris de asemenea, cîntecele *Ară pluguri cu tractoare* (versuri Anastase Pascali), *Hai, petroliştilor !* (versuri Nicolae Roşu) *Pornesc tractoarele* (versuri de Ion Serebreanu), etc.

Însufleţit de un înălţător sentiment patriotic a scris, de asemenea cîntecele *Cinstire ţie, brav popor* (versuri de Ion Boldici), *Imn eroilor căzuţi* (versuri de Ion Meiţoiu), *Pămîntul ţării mele* (versuri de Ion Zăgan) ş.a. A scris cîntece pentru pace, precum şi cîntece închinate tineretului comunist, ca de pildă : *Tinereţe minunată* (versuri de Ion Socol).

Ion Croitoru s-a afrimat de timpuriu şi în publicistică. A scris de asemenea mai multe manuale şcolare (unele în colaborare cu Const. Brăiloiu) precum şi *Gramatica muzicii psaltice* şi *Studiu comparativ cu notaţia lineară* (în colaborare cu Gr. Costea şi Nicolae Lungu).

Vitalitatea excepţională şi entuziasmul nesecat al compozitorului desmînţeau necontenit vîrsta sa înaintată.

Ion Croitoru rămîne o figură luminoasă a muzicii corale româneşti, iar dispariţia sa este regretată de toţi cei ce l-au cunoscut şi preţuit.

I.V.P.

Gheorghe Popescu-Judeţ

Dispariţia prematură a maestrului de jocuri populare, Gheorghe Popescu Judeţ a surprins dureros pe toţi cei care l-au cunoscut, care i-au apreciat talentul şi munca sa pasionată, realizările.

Născut în 1911, la Beleţi în judeţul Argeş, din părinţi ţărani, Gheorghe Popescu Judeţ a îndrăgit de copil jocurile populare, practicîndu-le, interesîndu-se mai tîrziu de ele cu ardoare, cultivîndu-le cu o neobosită dăruire.

A întreprins, de foarte tînăr, împreună cu „Alunelul", o formaţie de dans, cîntec şi port românesc, turnee în ţară şi peste hotare, la Nisa, Hamburg, etc. relevîndu-se ca o personalitate, atît datorită realei măiestrii artistice cu care stăpînea jocurile populare cît şi deosebitei agerimi a execuţiei.

Ca dansator solist în Ansamblul M.F.A. el s-a afirmat cu mult succes, începînd din 1946, pretutindeni, în turneele din Europa, obţinînd în anul 1950 Premiul I la Praga. Între 1949—1950 a fost solist-dansator al Ansamblurilor „Ciocîrlia" şi „Rapsodia Română', apoi mastru de dansuri al aceloraşi formaţii.

Dar Gh. Popescu-Judeţ a depus o uriaşă şi rodnică muncă de culegător al dansurilor populare din cele mai diferite zone folclorice, dansuri pe care le-a notat şi consemnat împreună cu toate caracteristicile lor coregrafice şi etnografice — muzica fiind notată de compozitorul Constantin Arvinte.

Din fericire acest imens material a văzut lumina tiparului, datorită Caselor regionale de creaţie, la E.S.P.L.A., Editura Muzicală, Editura de Stat didactică şi pedagogică, etc. — în total zece volume — unele ca acela asupra jocurilor populare din Dobrogea, cuprinzînd peste 80 de jocuri şi însumînd nu mai puţin de 660 pagini.

Este impresionant numărul de peste 2 000 jocuri culese între anii 1949—1968 cu un ingenios sistem de notaţie pe care l-a conceput şi organizat personal. A întocmit de asemenea peste 17.000 de fişe de dansuri din toată ţara.

În 1958, la solicitarea Academiei R. S. România, a luat parte la cercetările ştiinţifice făcute în legătură cu monografia satelor din regiunea Bicaz. Ca specialist în materie coregrafică a cules un număr de 200 jocuri. Acestea împreună cu melodiile respective, fac parte din volumul în manuscris al Academiei, „Cultura spirituală a populaţiei din zona Bicaz".

Atras de bogăţia, frumuseţea şi originalitatea dansurilor din zona folclorică aflată de-o parte şi de alta a Oltului, Gh. Popescu Judeţ s-a preocupat intens de aprofundarea acestora, de virtuozitatea dansatorilor ca şi de obiceiurile şi tradiţiile populare locale. Sînt minunatele jocuri populare oltenești din Scornicești, Constantinești, Negreni, Tufeni, Izvoare, Potcoava, Brîncoveni, Vîlcele, ş.a. comune vestite îndeosebi prin căluşarii lor. Gh. Popescu-Judeţ a depus o muncă neobosită culegînd, notînd figurile cele mai semnificative şi închegînd *Căluşul din Scornicești,* formaţie care şi-a cucerit o deosebită preţuire. Datorită ingeniozităţii combinaţiilor ritmice, a diversităţii pline de fantezie a figurilor de joc cu rădăcinile împlîntate în originalitatea perenă a unor forme arhaice, păstrate pînă în zilele noastre *Căluşul din Scornicești* a repurtat succese dintre cele mai frumoase pretutindeni.

Gh. Popescu-Judeţ a lăsat în urma sa nu numai organizarea exemplară a *Căluşului din Scornicești* dar, pe lîngă lucrările documentare amintite, privind dansurile din cele mai importante regiuni folclorice ale ţării şi importante studii de specialitate, în manuscris : jocuri oltenești, jocuri din Argeş, 200 jocuri şi 300 figuri de căluş din Olt, etc. etc. precum şi o lucrare de o deosebită importanţă, *Ritmul dohmiahic* în dansul românesc, cu exemple şi diagrame a căror publicare va fi de o nediscutabilă valoare pentru cunoaşterea folclorului nostru dansant.

Prin încetarea din viaţă a acestui valoros şi entuziast artist şi îndrumător, mişcarea folclorică românească încearcă o grea pierdere.

J. V. P.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Introduction aux problèmes esthétiques de la musique moderne

I

Se pencher sur la musique de son temps, sur le phénomène moderne de son époque, a toujours représenté pour l'amateur de musique une question ardue. Le problème de la musique moderne, ou la musique moderne comme problème, n'est pas une invention du XX-e siècle : en remontant le fil de l'histoire nous pouvons en détecter les origines dès 1 300, époque où paraît l'école „ars nova", qui s'opposait avec ostentation et hostilité à la musique de l'époque précédente qu'elle nommait, non sans une nuance de mépris, „ars antiqua". De tous temps, l'auditeur, et souvent même le musicien de profession, ont eu plus d'attachement pour le passé que pour le présent, qui leur semblait confus, sans beauté, et plus encore que pour l'avenir annoncé par ce présent et pour lequel on a fait depuis des siècles de sombres pronostics. La musique de ceux qui était devenus classiques a constitué pour l'amateur de musique la quintessence de la beauté harmonieuse et de haute spiritualité, c'est-à-dire de ce que la musique est censée exprimer. Il nous est difficile de croire, et c'est pourtant un fait, que le transparent et suave Monteverdi ait suscité parmis ses contemporains l'objection — agressivement formulée par son rival, le chanoine musicologue Artusi, qu'il se laissait entraîner par des elans chaotiques. Il nous este impossible aujourd'hui de déceler quoi que ce soit d'iconoclaste dans son sublime *Orphée*. El pourtant, si on la rapporte à la musique des prédécesseurs, à une messe de Palestrina par exemple, celle de Monteverdi nous présente un stade de complexité plus évolué, qui a dû choquer la sensibilité des auditeurs du début du XVII-ème siècle. Ce sont deux eaux claires, mais inégalement claires, car on devine chez Monteverdi, sous la transparence des ondes, de troubles et mystérieuses profondeurs de passion dont les forces élémentaires sont destinées à agiter un jour la surface si calme ; chez Palestrina, au contraire, la transparence descend jusqu'aux tréfonds, l'âme de sa musique étant, dans son immuable aspiration mystique, insensible aux forces qui pourraient l'ébranler ; de là aussi son expression bien plus sereine, plus nue. Mais la musique du XVII-ème siècle devint elle aussi, et assez rapidement, la quintessence de la beauté harmonieuse et, implicitement l'étalon d'appréciation des phénomènes modernes ultérieurs. Lorsque l'empereur Joseph II reprochait à Mozart que sa musique avait trop de notes, ce n'était pas une contre-vérité mais une constatation conforme à la réalité ; après les préclassiques, Mozart, malgré ce que se sensibilité avait d'angélique, apportait suffisament d'éléments aptes à choquer le sentiment musical de ceux qui voyaient en Palestrina et Monteverdi le symbole même de l'idée de musique. C'est à peine avec Beethoven, toutefois, que la réaction d'indignation devant le phénomène moderne commence à nous paraître sérieusement justifiée, les véhémences du Titan réussissant à nous électriser aujourd'hui encore ; combien plus ne devaient-elles pas étonner ceux qui vivaient dans le culte de l'idéal mozartien. S'il nous est difficile de comprendre les reproches faits à Monteverdi et Mozart, il nous est cependant possible de revivre la consternation effrayée de Goethe qui, écoutant la musique de Beethoven, avait la sensation que la maison pouvait à tout moment s'effondrer sur lui. Plus explicable encore, parce que plus proche de nous, sera la colère de Tolstoï contre son grand contemporain Richard Wag-

ner, qui ajoutait au langage de Beethoven de nouvelles violences sonores, créant ainsi les prémisses de la transformation de la musique moderne d'un problème épineux, en un scandale intolérable.

Il n'y a donc nullement lieu de s'étonner du mécontentement manifesté par les mélomanes pour la musique du XX-ème siècle ; Ils continuent la tradition d'Artusi, Joseph II, Goethe et Tolstoï, de même que les compositeurs de ce siècle, — en innovant sans cesse —, continuent la tradition de perpétuel renouvellement de la notion de musique que l'on peut suivre dans l'enchaînement Palestrina — Monteverdi — Mozart — Beethoven — Wagner. On pourrait même dire, comme justification des mécontentements contemporains, que l'auditeur est soumis aujourd'hui à des épreuves de résistance nerveuse d'une envergure inconnue à ses ancêtres. Car le surplus de passion et de brutalités sonores par lequel des Beethoven ou des Wagner pouvaient contrarier une sensibilité musicale amoureuse du passé, est insignifiant en regard des problèmes psycologiques et musicaux posés aux auditeurs par les compositeurs de ce siècle. Autrefois le compositeur se permettait seulement d'intensifier le contenu de l'expression, laissant la douleur s'extérioriser d'une façon plus pathétique ; ce qui s'impose progressivement comme déterminant dans la musique d'après — Wagner, c'est la pathologie de cette douleur, c'est-à-dire le désaxement — générateur de hallucinations et de cauchemars — vers lequel elle pousse l'être humain. Un désaxement qui touche aux bords de la folie et qui n'a pas tardé à franchir cette limite, rendant ainsi possible l'invasion de la musique par des états psychiques qui la nient en tant qu'art de l'élèvation et de l'harmonie. La musique qui avait aspiré au cours des siècles à devenir toujours plus humaine, en arrivait, par cette exacerbation continuelle de son contenu passionnel, à un „trop humain" dévastateur. Dévastateur non seulement dans le sens du désarroi spirituel, mai aussi du dessèchement de lyrisme et de générosité. Les extrêmes se touchent : le „trop humain" prouve ne plus être que le revers du mépris inhumain pour la chaleur humaine, mépris également caractéristique d'une certaine musique moderne. Certains compositeurs ont cru échapper aux dangers de l'irrationalisme furibond en préconisant un art d'une froide intellectualité. Mais lorsqu'il se détache de la vie, lorsqu'il n'est plus réchauffé par l'amour et éclairé par une foi, l'intellect peut facilement se retourner contre l'homme. Repoussant au début les effusions volcaniques d'une affectivité beaucoup trop exaltée, l'intellectualisme moderne a dégringolé lui-même dans une furie qui ne porte même plus le sceau d'une noble origine affective : sa substance vient de l'instinct, ses explosions tiennent de la barbarie. Mais les hordes modernes appliquent dans leurs assauts les prescriptions de la technique la plus savante ; le néo-barbarisme musical s'arme à son tour de tout ce que la science de l'ingénieur, étrangère au bien et au mal, met à sa disposition de plus efficace pour dévaster l'empire classique de la musique.

Le zig-zag étourdissant suivi par la musique du siécle entre la pathologie et la déshumanisation est exprimé sur le plan formel par des oscillations montant en spirale — entre l'incohérence — anarchique et la rigueur totalitaire.

Combien nous semblent ridicules aujourd'hui les reproches faits à Beethoven pas ses contemporains pour avoir donné un cours plus sinueux, plus anguleux à la ligne mélodique, pour avoir rendu plus pénétrantes les harmonies qui l'accompagnent, pour avoir intensifié le bruit produit par l'intervention des cuivres et de la percussion. Les audaces de nos modernes sont infiniment plus radicales et craignent les conséquences : dès le début du siècle, sous l'impulsion des besoins d'expression de plus en plus désespérés, les relations entre le sons ne sont plus gouvernées par les lois qui faisaient jusque là une structure intelligible. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement ; comment exprimer par un langage de facture beethovénienne, le cauchemar, la hallucination, la catastrophe apocalyptique ? Le renoncement à la tonalité fait que la musique ne puisse plus être perçue en tant que manifestation d'une persée qui s'adresse à l'auditeur dans l'intention d'être compromise en faisant appel à son fonds aperceptif. De dialogue, la musique tend à devenir monologue dans le genre de celui auquel nous avons à faire dans la pièce d'Eugéne Ionesco : on y vocifère avec une véhémence dix fois plus grande que celle de la musique de Beethoven, devant des chaises vides oú l'auditeur tragi-comique place en imagination un public idéal. Se rendant compte à son tour de l'anarchie, l'intellectualisme d'avant garde a pris l'initiative d'instaurer l'ordre, non pas l'ordre ancien, mais un ordre nouveau, tyrannique dans sa logique implacable. La cohérence qui naissait ainsi était dans le même rapport avec la liberté excessive de la révolte atonale que celui de la cérébralité déshumanisée avec le „trop humain" morbide de la passionalité ; elle s'éloignait encore plus de l'être humain ; en remplaçant l'étrange langue des états hallucinants, dont certains fragments semblaient quand-même vouloir dire quelque chose, cet esperanto musical, précis et inflexible plonge dans la perplexité ceux qui n'en connaissent point le vocabulaire et la grammaire, c'est-à-dire presque tous ceux qui ne fréquentent pas les festivals de Donnaueschingen et de Darmstadt. Et cet éloignement ne tarde pas à se transformer en hostilité. On passe très vite à la mobilisation de toutes les ressources sonores permettant de fouler aux pieds plus douloureusement les nerfs, la sensibilité les illusions de l'auditeur. La logique rigoureuse de ceux qui se voulaient les initiateurs d'un ordre nouveau se décompose par libre consentement, en sorte que, renonçant à tout principe autre que le boycott de la beauté traditionnelle, les intransigeants légalisèrent le bon plaisir ; les sons pouvaient être ordonnés conformément au libre arbitre le plus capricieux du compositeur ; l'interprète lui-même pouvait participer à leur ordonnance, contribuant avec le libre arbitre de son poing ou de son hurlement. En ce qui concerne la substance du matériel, la liberté devenait également absolue et toute restriction était abolie, une caisse d'ambalage ou une vitre pouvaient fort bien constituer des sources sonores, tandis que tout traitement appliqué aux instruments classiques, devenait licite (par exemple le piano gar-

ni de cailloux et crayons et autres objects d'usage infantile).

Mais revenons au monde de Mozart, Beethoven et Wagner, c'est-à-dire au monde de la musique. Personne, je pense, ne m'accusera d'exagérer si je dis que, contrairement aux innovations généralement discrètes des époques précédentes, les multiples recherches innovatrices de ce siècle ont tendu à substituer l'anti-musique à la musique et, en fin de compte, elles ont obtenu ce qu'elles cherchaient. Le degré de témérité avec lequel expérience est faite, disons, dans la quatrième symphonie de Chostakovitch, n'est pas aussi avancé qu'on le trouve dans les pièces pour orchestre de Berg, pour que celles-ci soient dépassées à leur tour par la *Ionisation* de Varèse ; ce sont cependant des différences de degré et non pas d'essence, car elles ont toutes en commun la tendance à liquider la vision sonore harmonieuse et exaltante à laquelle on s'était accoutumé à identifier la musique. Rachmaninov, par exemple, mourait en plein milieu du XX-ème siècle, après avoir écrit en 1936, donc ultérieurement à la symphonie de Chostakovitch et aux pièces de Berg, la séduisante rhapsodie sur un thème de Paganini. N'est-ce point là — comme tant d'autres compositions conçues en une esthétique passéiste — la preuve que la beauté élevée et pure de la grande musique continue à vivre parallèlement aux expériences tendant à l'anéantir ? *Je répondrais à une question de ce genre :* il ne suffit pas qu'un phènomène artistique apparaisse au XX-ème siècle pour qu'il soit considéré comme représentatif pour ce siècle, comme l'exprimant fidèlement. On compose aujoud'hui encore nombre d'oeuvres fort agréables à écouter, mais toute oreille, tant soit peu initiée, se rendra compte qu'elles sont plus ou moins agréables en vertu de leur relation plus ou moins forte, avec le XIX-ème siècle ou d'autres siècles antérieurs. Les besoins expressifs de notre époque sont de nature diffèrente et, aussi peu de plaisir que je prenne à écouter Berg ou Varèse, je ne puis m'empêcher de reconnaître qu'ils sont plus solidement implantés dans la sensibilité du XX-ème siècle, plus réalistes pour ainsi dire, que les néoclassiques et les néo romantiques qui s'avèrent ne pas être en mesure de vibrer à l'unisson du drame et de la lucidité du temps présent. La ligne directrice des métamorphoses musicales postérieures à Wagner est de plus en plus radicalement différente de ce que les compositeurs avaient essayé de faire de la musique au cours du millénaire précédent. Et entre ce que les grands classiques nous avaient appris à entendre par musique et ce que les compositeurs de l'avant-garde contemporaine veulent nous présenter comme musique, il n'existe pour ainsi dire aucun point de liaison (dans le sens où l'anti-théatre de Beckett ou de Ionesco s'oppose au théatre classiques et l'anti-roman de Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraut au roman tel qu'il a été jusqu'à eux). Jamais la rupture entre le passé et le présent n'a été aussi violente, le fossé aussi large, et la perspective de l'effacer par acclimatation graduelle aussi difficile à entrevoir. Il est on ne peut plus naturel que l'auditeur, dérouté et effrayé, aille se réfugier auprès de Mozart. Pourrait-il toutefois, en tant qu'homme de ces temps convulsés, se déclarer satisfait de la nourriture spirituelle offerte par les classiques avec le nectar et l'ambroise apportés de l'Olympe de la musique ? C'est là, la question...

II

Devant l'indéniable marasme que la musique connaît par sa transformation en anti-musique, l'attitude la plus commode et la plus facile serait celle d'un refus indigné : non-sens, abérration, folie ! Attitude ayant une longue tradition dans la vie sociale et dont les manifestations apportent un peu d'humour dans l'histoire dramatique des relations entre les compositeurs et le public. On ne peut s'empêcher de sourire en lisant la presse du temps de Beethoven, les vociférations des critiques qui réclamaient l'hospitalisation du compositeur pour la VII-ème symphonie... ou en relisant les arguments de Nietzsche pour démontrer que l'oeuvre de Wagner devait être soumise à l'examen d'un médecin de maladies nerveuses, les problèmes de son Tristan n'étant pas du domaine de l'art, mais de celui de la psychiatrie. A plus forte raison, les formes modernes de la musique, plus insolites que jamais, appelleront-elles comme première exclamation sur les lèvres des commentateurs le refrein de la perte de l'esprit. Lorsqu'il essayait de caractériser l'une des premières pièces de Boulez (Polyphonie X), le célèbre critique suisse Aloys Mooser (d'ailleurs très réceptif au nouveau, malgré son âge patriarcal) ne trouvait pas d'image plus adéquate que celle du leitmotif ressasé : c'est à peu près ainsi que doit se présenter une composition improvisée dans un asile de fous si on leur metttait en main divers instruments de musique et on leur demandait d'en jouer tous à la fois, chacun à sa manière.

En scrutant toutefois, le passé, nous nous rendrons rapidement compte que tant de phénomènes sonores que nos ancêtres repoussaient comme des extravagances nées du caprice et non fondées sur les lois sacrées de la musique, se sont avérés ne pas manquer de sérieux comme le prétendaient ceux qui les denonçaient. Ils ne découlaient peut être pas de ce que leurs critiques considéraient être les lois immuables de la musique, mais avaient été imposé — comme une nécessité, non moins réelle et impérieuse — par la psychologie intime de Beethoven, Wagner et autres innovateurs bafoués. Ceux-ci s'exprimaient chaque fois autrement et de façon de plus en plus étrange parce que la conscience européenne, dont ils étaient les seismographes, voyait devant elle des problèmes toujours plus complexes et plus inquiétants. La métamorphose de la musique de l'„ars nova" au post-romantisme, métamorphose qui s'est produite sous un ciel toujours plus couvert de nuages et dans une atmosphère toujours plus brûlante et plus étouffante, exprime la courbe parcourue par cette conscience européenne de l'époque des certitudes sereines, eclairées par la foi, à celles des points d'interrogation qui surgissent de tous côtes, cernant et exaspérant. Ce n'est pas parce qu'ils voulaient jouer avec les sons autrement

que ne l'avaient fait leurs prédécesseurs que Beethoven introduisait tant de détours angoissés, et que Wagner les amplifiait jusqu'aux dimensions d'une cosmogonie tragique ; ils ne faisaient rien d'autre, et comme eux tant d'autres qui ont composé sous l'aiguillon de la même nécéssité intérieure, que de chercher les structures sonores les plus capables de suggérer cette descente de l'homme aux profondeurs obscures et mystérieuses du moi, un moi qui s'était évadé des certitudes transcendentes pour se laisser prendre aux tenailles des plus terribles interrogations. Si la musique devenait de plus en plus un problème pour l'auditeur, c'est parce que les compositeurs étaient guidés sciemment ou non, par un processus fondamental de la spiritualité européenne : l'homme devenait de plus en plus un problème pour lui-même. Les progrès de la science non seulement ne l'équilibraient pas, mais encore augmentaient sa tension intérieure, si dramatique, mais si féconde aussi ; à mesure qu'il avançait en connaissance et en compréhension, les sources d'insatisfaction, de doute et de drame, augmentaient. Le profit artistique de la musique à la suite de son identification avec ce processus est incontestable. Mettez en face l'un de l'autre les extrêmes du chemin historique parcouru et vous comprendrez aussi en quoi consiste le gain. Comme elle était austère et sans audace la musique du temps de Guillaume de Machault, et que d'éclat, de véhémence et d'impétuosité était-elle parvenue à dégager six siécles plus tard, vers 1900, avec Richard Strauss ; cependant, en remarquant cet enrichissement on constate aussi qu'il est la conséquence d'une perte : l'âme de la musique se troublait de fraçon inquiétante, la paix l'avait quittée, les fois naïves et tellement encourageantes d'autrefois s'avéraient irréversibles.

Non, nous n'avons aucune raison de croire que la musique du XX-ème siècle est moins que celle des temps précédents l'expression naturelle de son temps, la conséquence inévitable de ces processus intimes. Elles est ce qu'elle est, parce que l'homme de notre siècle est considérablement autre que celui du temps où se cristallisait l'idée de musique. Cette idée survit relativement pure et inaltérée dans nos consiences (même pour le modernisant le plus convaincu, la musique équivaut toujours à la révélation lumineuse des zones transcendentales) ; nous autres vivons et pensons cependant avec une autre pulsation que celle de l'époque où s'imposait cet idéal de la musique, et la tension de la spiritualité contemporaine est sans précédent parce que les contradictions qui la secouent sont elles aussi sans précédent : les espoirs de l'humanité, plus vifs que jamais, sont pétrifiés d'angoisse devant les perspectives d'auto-destruction, également plus menaçantes que jamais ; les sommets inconcevables où s'est élevée la pensée audacieuse non seulement n'aident pas à endiguer les déchaînements barbares des instincts, mais en amplifient le potentiel offensif.

Je doute que les chocs dramatiques qui ont lieu dans l'existence de l'âme de l'homme moderne — d'une immensité infinie et qui le défigurent jusqu'à le rendre méconnaissable, comme dans une peinture de Picasso, auraient pu être exprimés autrement que par les phénomènes que nous nommons musique par habitude, quoiqu'ils en représentent au fond la négation. C'est inutilement qu'on montre continuellement l'hospice au compositeur contemporain comme sa place la plus indiquée : de semblables dérisions sont tout aussi injustifiées que l'étaient les recommandations semblables que devaient entendre Beethoven et Wagner. Le compositeur exprime ce que lui montre son époque et d'une manière qui ne fait que reproduire les rythmes et les trépidations de la civilisation moderne, avec ses oscillations bien connues entre Sodome et l'Apocalypse. Prononcer des sérénités séraphiques et s'exprimer avec une sérénité classique ou un élan de romantique serait de la part du compositeur moderne trahir son époque et, du point de vue artistique, un anachronisme. Schumann disait que si Mozart était paru au XIX-ème siècle il aurait sûrement écrit dans le genre de Chopin. Je pense ne pas me tromper en traduisant cette hypothèse en langage actuel : si Beethoven était paru au XX-ème siècle il aurait certainement composé comme Schönberg, sinon plus sauvagement encore. Le degré accru de désespoir et de brutalité chez ce dernier est facile à expliquer : la plus grande catastrophe que son époque ait pu offrir au Titan a été l'invasion de l'Europe par les troupes napoléoniennes ; Schönberg a été le contemporain du fascisme hitlérien, de l'inventation la plus monstrueuse du démonisme millénaire européén, le camp de concentration et d'extermination. Nous avons parfaitement le droit de regretter que la musique ne soit plus ce qu'elle était jadis, qu' elle se soit transformée en son contraire, en antimusique. Mais c'est une erreure que de jeter la responsabilité de cette situation sur les épaules des compositeurs : ils n'ont été que les messagers fidèles, plus ou moins effrayés, des contradictions, des déroutes et des inquiétudes que vivaient leurs contemporains, — eux aussi plus ou moins effrayés. Ne nous laissons pas induire en erreur par les généreux et transparents effluves mélodiques qui peuvent émaner de l'oeuvre de tel ou tel autre compositeur, moins soucieux d'exprimer la vérité de son époque que d'arracher les applaudissements de celui que saisit parfois — si légitimement — la nostalgie du passé. Quelles que soient les beautés qu'elles puissent contenir et aussi incontestable qu'elles soient, de telles oeuvres ont moins de chance. Lorsqu'ils voudront se délecter et élever leur esprit, les hommes du prochain millénaire s'adresseront à la source même de pureté et d'harmonie, à Bach, Haydn et Mozart, non à leurs épigones impurs et, quand ils voudront connaître notre siècle si tourmenté, ils s'adresseront, je suppose, aux oeuvres qui le reflètent avec la plus grande et implacable vraisemblance et non aux hybrides néo-classique ou néo-romantiques. Entre l'amabilité de la *Symphonie classique* de Prokofiev et la férocité des *Déserts* de Varése, c'est toujours la dernière que je chercherai : je ne sais que trop qu'elle ne tient plus de la musique, mais elle constitue un document accablant sur mon époque, et c'est comme telle que je la prends, tandis que la Symphonie de Prokofiev représente une évasion hors de l'époque et, du point de vue artistique, un compromis.

La musique devenue document social et pathologique, — voilà en un mot l'essence des terribles transformations qui ont engendré l'Antimusique, le phénomène sonore caractéristique de cette époque. Toutes les difficultés d'adaptation et nos indignations faciles, proviennent de notre entêtement à percevoir la musique du XX-ème siècle dans le même esprit dans lequel nous percevons celle des clasiques et des romantiques, à lui demander la même chose, quand en réalité ce n'est pas seulement le langage qui a changé, mais en premier lieu la raison d'être et la fonction même de la musique (ce qui fait que les innovations musicales du XX-ème siècle soient les plus radicales de toute l'histoire de cet art). Oui, la musique de notre époque dans ce qu'elle a de plus précurseur et de plus téméraire, ne nous produit plus ni de la joie ni de la détente, ni de la consolation, elle ne nous transporte plus sur ses ailes vers les zones immaculées de l'esprit ; au contaire, elle fouette notre sensibilité, augmente nos inquiétudes, nous cloue sur cette planète, ensanglantée. Je ne suis pas en mesure de dire si elle deviendra jamais un chant angélique (tout dépend des métamorphoses futures de l'homme lui-même, qui pour l'instant se montre plutôt attiré par les gouffres infernaux...) je sais seulement qu'elle est l'antipode de ce qu'elle était quand les hommes l'écoutaient comme une voix du ciel. Les regrets et les lamentations sont inutiles. Cela n'a jamais fait resusciter un mort et, dans le cas présent (il faut le reconnaître avec lucidité et courage !), il s'agit du trépas de la notion classique de musique. Il ne nous reste qu'à accepter la situation, à nous adapter à ses exigences. Nous apaiserons nos nostalgies et nous consolerons nos regrets avec Bach et Mozart, avec des maîtres dans l'oeuvre cristalline desquels resplendit l'image du paradis perdu. Ecoutons la musique de notre époque, mais sans lui prétendre de nous délecter, car ce n'est pas ce que le compositeur moderne se propose, mais pour apprendre des vérités, pour apprendre à réfléchir sur notre époque pour devenir plus conscients de nous-même, de notre condition et de nos contradictions. Et pour cela il faut encore une fois de la lucidité et du courage — Car de repousser le phénomène sonore moderne n'est pas tant une affaire d'esthétique que de philosophie et de psychologie : il est des personnes qui ne supportent pas d'être brutalement mises en face de leur propre vérité, vérité qu' elles sentent ou qu'elles savent mais de laquelle elles se cachent de toutes les façons possibles parce que — créatures superficielles et débiles — l'idée de vivre avec cette vérité les épouvante. Elle sera éternellement instructive, la polémique d'il y a deux cents ans entre Gluck et son grand adversaire, le célèbre critique littéraire La Harpe, académicien bien connu, lequel, indigné de ce que l'opéra Armide „fût presque du commencement à la fin un cri monotone et fatigant" formulait l'interdiction toujours actuelle. „Je ne veux nullement écouter les cris d'un homme qui souffre. J'attends de l'art du musicien des accents tristes mais non désagréables." Interdiction à laquelle Gluck répondait par des ironies telles que : „Comme je vois que vous êtes pour la musique tendre... je chasserai scrupuleusement de mes oeuvres les instruments bruyants. Le rôle d'Armide ne sera plus un cri monotone et fatigant „ni une „Medée" une „sorcière" mais une „fée". Je veux que dans son désespoir elle vous chante un air tellement régulier, tellement périodique et en même temps que les demoiselles les plus vaporeuses puissent l'écouter sans qu'elles en aient le moins du monde les nerfs irrités. Si une personne malveillante avait l'idée de me dire : „Monsieur, prenez garde qu'Armide furieuse ne doit pas s'exprimer comme Armide enivrée d'amour", je lui répondrais : „Monsieur, je ne veux pas offusquer l'oreille de M. La Harpe. M. La Harpe ne veut pas entendre le cri d'une personne qui souffre." Ce n'est qu'en apparence qu'il n'y a rien de commun entre Gluck et un Schönberg par exemple. En réalité c'est justement la tradition de cette attitude que le compositeur moderne continue, attitude de défi envers les prétentions de l'éternel M. La Harpe, défi bien plus véhément que celui de son ancêtre Gluck. Quand Schönberg déclare carrément que sa musique n'est pas „belle" et que d'ailleurs ce n'est pas la beauté qu'il cherche mais la vérité, il résume toute l'esthétique de la nouvelle musique, ou plutôt de l'anti-musique. Aucune originalité dans l'indignation et les revendications de l'auditeur actuel : tout comme M. La Harpe il ne veut pas écouter les cris d'un homme qui souffre, il ne veut pas sentir ses nerfs irrités. Et il ne le veut pas parce qu'il lui suffit de voir la souffrance dans le vie et de se consumer à cause d'elle : pourquoi répéter cette expérience devant l'oeuvre d'art ? Eh, bien, pour le compositeur moderne, la musique n'est plus le moyen qui favorise notre désir d'évasion, de refuge, d'oubli ; pour lui, composer est une occasion de nous dire sévèrement qu'il ne nous est pas permis de nous évader, de nous réfugier, d'oublier, que la grandeur de l'homme se manifeste dans la force avec laquelle il sait affronter sa condition tragique ; et c'est dans ce sens que le compositeur vociférera de toutes ses forces, de toute sa stridence, de tout son désespoir, sans se soucier des succeseurs de M. La Harpe qui trouvent désagréable son expression et lui demandent des mélodies suaves.

Une question se pose ici qui est peut-être aussi un espoir. Si les cris de la musique de Gluck, que l'académicien répudiait jadis comme disgracieux, ont aujourd'hui pour nous un son caressant, ne serait-il pas possible que les véhémences d'expression de Schönberg soient perçues après deux autres siècles comme modèle de grâce et de musicalité ? Est-ce que l'héroïne du monodrame „Attente" ne sera pas considérée comme une Armide du XX-ème siècle, mais plus âpre, plus indomptable, comme le sont devenus les temps eux-mêmes ?

GEORGE BALAN

BIBLIO... „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 10 — p. 1 — 48 Bucureşti octombrie 1972

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul uzinelor „23 August“, dirijat de Vasile Dogaru.

I. P. Informaţia c. 1882

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

noiembrie 1972

11

CUPRINSUL

IOAN D. CHIRESCU
Toată țara-n sărbătoare . . . . (pe planșă)

ION DUMITRESCU
Radiotelevizіunea și actuala stagiune de concerte 1

ZENO VANCEA
Locul și rolul lui Gheorghe Dima în muzica românească 3

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Premisa unei rodnice colaborări . . 6

Congresul Societății Internaționale de muzicologie 7

PREMIUL UNIUNII COMPOZITORILOR

LUMINIȚA VARTOLOMEI
Cantata „Ca să faci portretul unei păsări" de Dumitru Capoianu 11

CORNELIU DAN GEORGESCU
„Canto II" de Aurel Stroe 14

OPINII

MAURICIU VESCAN
Ora de „Anti-Muzică" 20

INTERVIURI

ANTON DOGARU
Creație și sensibilitate în arta corală (Discuție cu compozitorul N. Lungu) . . . 21

EDGAR ELIAN
Lola Bobescu, profesoara 22

★

ION DUMITRESCU
O pasiune care înnobilează 24

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :
J.-V Pandelescu, Edgar Elian, Constantin Răsvan 26

DE PESTE HOTARE

GH. P. ANGELESCU
Festivaluri muzicale europene 36

PREZENȚE

J. V. P.
Prezențe românești la Taormina și Sorrento, oglindite în presa italiană 39

ANTON DOGARU
Formația „Musica Nova" la Darmstadt . . 39

CLAUDIU NEGULESCU
Un an în Maroc 40

Note 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

BULLETIN D'INFORMATIONS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Musique symphonique et vocale-symphonique (Extrait du catalogue des Editions Musicales de l'Union des compositeurs de la R. S. Roumanie (en français par Colette Ghimpețeanu) 44

SOMMAIRE

IOAN D. CHIRESCU
Le pays est en fête . . . . . (planche)

ION DUMITRESCU
La Radio-Télévision et l'actuelle saison de concerts 1

ZENO VANCEA
La place et le rôle de Gheorghe Dima dans la musique roumaine . . . 3

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
La prémisse d'une collaboration féconde 6
Le Congrès de la Société Internationale de Musicologie 7

PRIX DE L'UNION DES COMPOSITEURS

LUMINIȚA VARTOLOMEI
La cantate „Pour faire le portrait d'un oiseau" de Dumitru Capoianu . . 11

CORNELIU DAN GEORGESCU
„Canto II" de Aurel Stroe 14

OPINIONS

MAURICIU VESCAN
L'heure de l'„Anti-Musique" 20

INTERVIEWS

ANTON DOGARU
Création et sensibilité dans l'art choral (entretien avec le compositeur N. Lungu) 21

★

EDGAR ELIAN
Lola Bobescu, le professeur 22

ION DUMITRESCU
Une passion qui annoblit 24

LA VIE MUSICALE

Signent : *J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Constantin Răzvan* 34

DE L'ÉTRANGER

GH. P. ANGELESCU
Festivals musicaux en Europe . . . 36

PRÉSENCE

J.V.P.
Présences roumaines à Taormine et Sorrente, dans la presse italienne . . 39

ANTON DOGARU
L'ensemble „Musica Nova" à Darmstadt 39

CLAUDIU NEGULESCU
Une année au Maroc 40
Notes 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par Colette Ghimpețeanu)

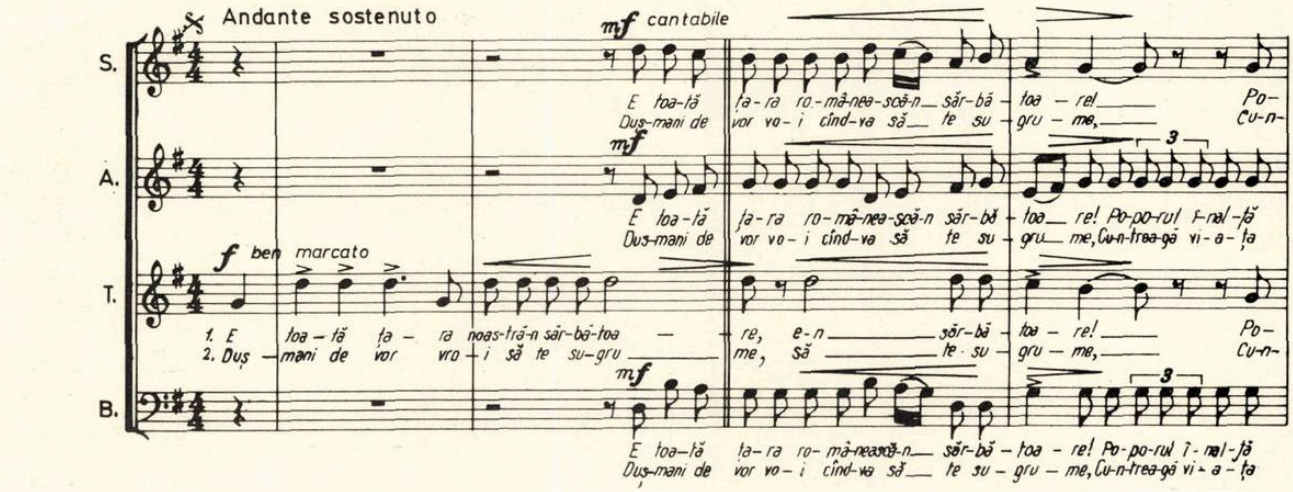
Musique symphonique et vocale-symphonique (extrait du Catalogue des Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie) . 44

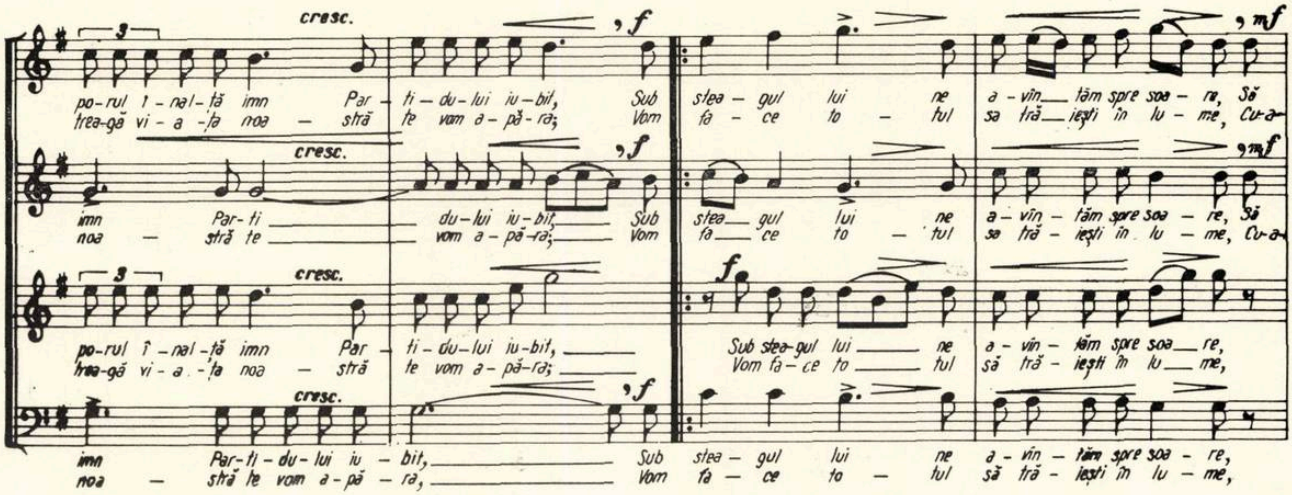
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

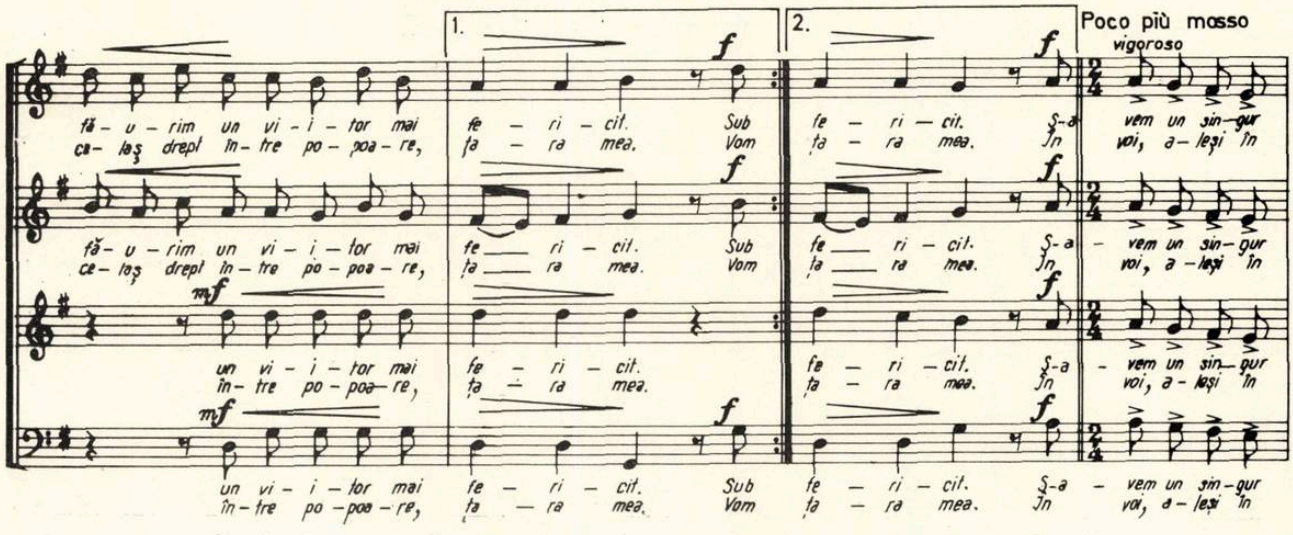
TOATĂ ȚARA-N SĂRBĂTOARE!

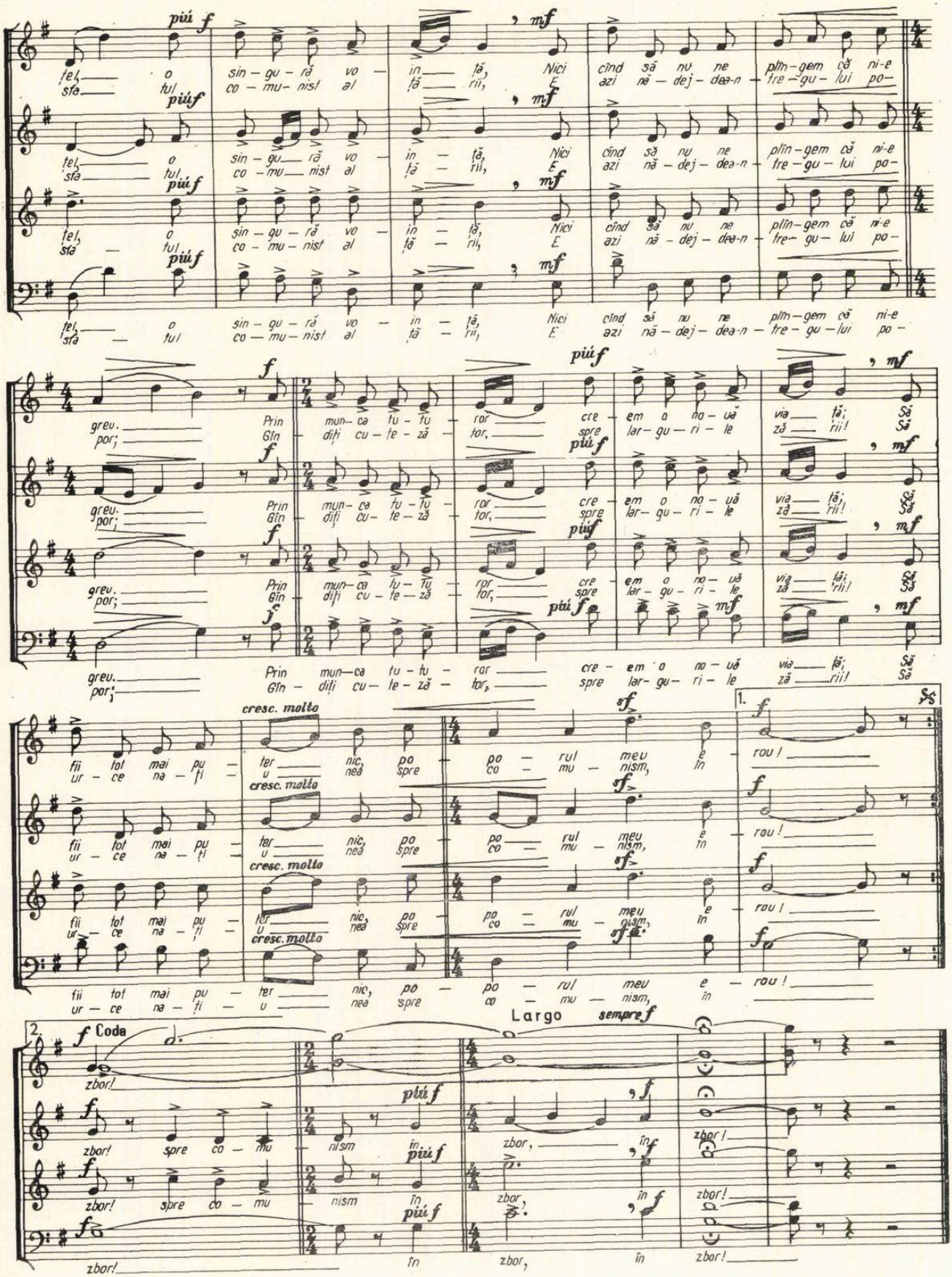
Versuri din Raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională a P.C.R.

Muzica de Ioan D. Chirescu








piú f
mf
țel, o sin – gu – ră vo – in – ță, Nici cînd să nu ne plîn – gem că ni-e
sfa – tul co – mu – nist al ță – rii, E azi nă – dej – dea-n – tre – gu – lui po –
f
Prin mun – ca tu – tu – ror cre – em o no – uă
Gîn – diți cu – te – ză – tor, spre lar – gu – ri – le
greu. por;
via – ță; Să zâ – rii! Să
cresc. molto
fii tot mai pu – ter nic, po – po – rul meu e – rou!
ur – ce na – ți – u nea spre co – mu – nism, în
sf
1.
2.
Coda
zbor!
Largo
sempre f
zbor, în

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 11 (240) noiembrie 1972

ION DUMITRESCU

Radioteleviziunea şi actuala stagiune de concerte*

Radioteleviziunea a devenit în ultimul timp — mai mult decît oricare instituţie de specialitate — unul dintre cele mai importante foruri de răspîndire a ideilor, unul dintre mijloacele cele mai eficiente de a comunica direct şi prompt cu publicul larg, un instrument de educaţie, desfăşurată în toate domeniile de activitate, la îndemîna tuturor categoriilor de auditori şi telespectatori.

Pentru cultură în general, pentru artă, pentru muzică — în ansamblul formelor ei de manifestare, de la genurile simple, mici, pînă la cele complexe —, pentru toate gusturile, preferinţele şi la nivelul de înţelegere al fiecăruia, Radioteleviziunea îşi trimite mesajul înnoitor pe toate meleagurile, în toate casele, în toate colţurile, în care altădată nu pătrundea rază de cultură.

Radioteleviziunea inventează forme variate şi atractive de prezentare a programelor, caută permanent soluţii de stimulare a interesului artistic, punînd la dispoziţia iubitorilor de muzică de azi posibilităţi multiple de a veni în contact cu patrimoniul bogat al artei sunetelor, odinioară accesibil numai unui număr restrîns de melomani, înlesnind tuturor ascensiunea pe scara înţelegerii, pînă la bucuria elevată pe care o procură comuniunea cu această sublimă artă.

Sensibilitatea omului contemporan, aspiraţiile, exigenţele, nevoile lui spirituale, specifice epocii pe care o trăim — frămîntată, complexă, inovatoare — pretind instituţiilor care difuzează artele şi cultura, eforturi corespunzătoare.

N-aş vrea — în continuare — să dezvolt o pledoarie în folosul artelor şi culturii, dar vă cer permisiunea să subliniez totuşi rosturile sociale ale artei, binefacerile pe care le dăruieşte oamenilor, dinamismul ei educativ, inexorabila necesitate de frumos a omului, importanţa activităţii spirituale, în contextul vieţii, existenţei omeneşti.

În cadrul activităţii, sarcinilor şi responsabilităţilor despre care am vorbit mai sus, a fost alcătuit planul de manifestări ale formaţiilor muzicale ale Radioteleviziunii pentru stagiunea actuală, cuprinzînd concertele simfonice şi vocal-simfonice de joi seara, concertele liric-camerale şi corale de luni seara, concertele experimentale de muzică românească actuală, concertele extraordinare, concerte-festival, ciclurile şi integralele. Astfel gîndită, fără îndoială că această stagiune se situează la un nivel calitativ superior faţă de stagiunile precedente.

---

*) Cuvînt la deschiderea stagiunii de concerte 1972—1973 a formaţiilor muzicale ale Radioteleviziunii române

Din experiența dobîndită pînă acum, Radioteleviziunea a desprins criterii pe care le-a folosit în alcătuirea acestui plan, înmănunchind manifestările într-un cadru unitar, dar bogat și variat, la baza căruia se află preocuparea consecventă pentru promovarea valorilor fundamentale ale artei muzicale universale și naționale.

În peisajul complex al activității muzicale mondiale, muzica românească actuală, situată pe platforma atinsă în ultima vreme, prezintă un interes din ce în ce mai sporit pentru iubitorii de muzică de la noi și de peste hotare, interes pe care Radioteleviziunea se străduiește să-l stîrnească, să-l susție și să-l consolideze.

Oricît ar apărea de capricioasă, de divergentă, uneori, oricîte contradicții ar prezenta în sînul ei mișcarea muzicală contemporană, un lucru rămîne clar și de ținut seama: muzica, alături de celelalte arte, trece astăzi printr-o perioadă de mare frămîntare, de agitație intensă, din care nu poate să nu țîșnească, mai curînd sau mai tîrziu flacăra unor noi expresii, pe care în căutările, experiențele, eforturile depuse astăzi, le întrezărim de-abia.

Oricît de neînțelese, de neacceptabile s-ar prezenta de multe ori fenomenele artei și culturii contemporane, trebuie să nu pierdem din vedere că după învolburare vine liniște, iar după tulburare, limpezirea și că timpul și înțelepciunea omenească decantează totul și păstrează în patrimoniu esențele.

Radioteleviziunea se plasează prin activitatea și menirea ei în centrul ciclonului, dezlănțuind energii și potențe, care ar rămîne poate multă vreme în stare latentă fără acest imbold; în același timp însă, Radioteleviziunea contribuie la orientarea direcțiilor de structurare a fenomenelor artei și culturii, așa cum contribuie în bună măsură la definirea și consolidarea principiilor de organizare a unei noi societăți umane și a unui nou profil moral omenesc.

Muzica românească datorează Radiotelevizîunii o contribuție importantă și de preț adusă creației, interpretării, educației, popularizării, difuzării în țară și în străinătate, muzicologiei, formării bunului gust, ridicării artistice a oamenilor noștri. Acest lucru se poate ușor constata urmărind activitatea neîntreruptă, desfășurată în studiouri, în sala de concert, la microfon și pe micul ecran.

Concursurile periodice de creație și de interpretare, splendida mișcare de masă, stîrnită prin competiția națională „Patrium Carmen", stagiunea de concerte 1972—73 a formațiilor muzicale, reprezintă succese reale dobîndite în ultima vreme de vrednica Radiotelevizîune română.

Doresc să adresez Radiotelevizîunii noastre, o dată cu mărturisirea deplinei satisfacții și admirații pentru realizările obținute pînă în prezent, urarea de a vedea înfăptuite întocmai acțiunile înscrise în planul propus și de a aplauda din inimă împreună cu tot mai mulți și mai mulți auditori, valorile muzicii universale și românești care vor fi prezentate în această stagiune.

ZENO VANCEA

Locul şi rolul lui Gheorghe Dima în muzica românească

— La împlinirea a 125 de ani de la naşterea sa —

Datorită cercetărilor şi studiilor făcute în cursul celor două decenii şi jumătate din urmă, muzicologia noastră a ajuns la o cuprinzătoare imagine a procesului de dezvoltare a muzicii culte româneşti din cei aproximativ 150 de ani de existenţă a ei. Avînd şi perspectiva necesară, în timp, pe baza unor criterii istorice şi estetice, ea poate stabili azi cu mai multă precizie ca în trecut, rolul fiecăruia dintre personalităţile creatoare româneşti, care au contribuit la îmbogăţirea patrimoniului nostru muzical artistic.

Muzica românească cultă, creaţia compozitorilor de profesie, a luat naştere în prima parte a veacului trecut aproape concomitent în Moldova şi în Muntenia, în condiţiile procesului de formare şi de ascensiune a burgheziei româneşti. Noua clasă socială a sprijinit formarea unei culturi şi a unei arte noi cu puternice trăsături naţionale, de care s-a servit ca armă politică împotriva părţii reacţionare a clasei feudale care, pentru a-şi păstra privilegiile politice şi sociale, a căutat să păstreze vechile forme de cultură ale lumii greco-orientale.

Muzica românească de tip european a luat fiinţă din fuziunea organică a elementelor folclorului orăşenesc cu formele şi cu tehnica componistică a Occidentului, ca o consecinţă firească a stabilirii legăturilor culturale care, după intrarea României în circuitul economic european, devin tot mai strînse cu Apusul.

În volumul III al Istoriei României, publicat în 1964 de Academia Republicii Socialiste România, se arată că în perioada despre care vorbim : „Se simte tot mai mult nevoia unor contacte permanente cu noua cultură europeană, într-o epocă în care economia naţională este influenţată tot mai mult de economia capitalistă europeană."

La cîteva decenii după ce în cele două Principate ia naştere noua artă muzicală, în condiţiile politice şi culturale dificile apar şi în Transilvania primii compozitori români de profesie : Gheorghe Dima şi Iacob Mureşanu, urmaţi cu o generaţie mai tîrziu de Ion Vidu, Timotei Popovici, Nicolae Popovici şi Tiberiu Brediceanu.

Spre deosebire de Moldova şi Muntenia unde chiar înainte de apariţia creaţiei culte începuse o activitate destul de vie de culegere şi de publicare a melodiilor populare româneşti — multă vreme desigur numai a acelor aparţinînd folclorului urban — compozitorii avînd astfel la dispoziţie o destul de bogată sursă de documentare, Dima şi Mureşanu nu se puteau sprijini pe astfel de culegeri de muzică populară din Transilvania.

Cele cîteva melodii publicate de bănăţeanul Eftimie Murgu în 1834, acele ale lui Ştefan Perianu, colecţia de dansuri bănăţene ale Sofiei Vlad Rădulescu precum şi dansul popular *Apsenescul* din Maramureş, culeş de Izidor Mann, (toate acestea publicate în anul 1880), nu reprezintă decît începutul unei activităţi folcloristice care abia spre sfîrşitul secolului trecut va primi o amploare şi un caracter ştiinţific datorită activităţii lui Tiberiu Brediceanu.

Cu toate că unele compoziţii ale moldoveanului Alexandru Flechtenmacher au pătruns în Transilvania încă înainte ca Gheorghe Dima să-şi fi început activitatea creatoare, nici aceste lucrări şi nici prelucrările de melodii populare menţionate mai sus nu puteau constitui o bază, o tradiţie suficient de bogată pe care Gheorghe Dima şi-ar fi putut întemeia opera sa.

Nu este deci de mirare că primele compoziţii ale lui Gheorghe Dima, lieduri compuse pe versuri de poeţi germani ca Lenau, Schäffel, Wied şi alţii, sub înrîurirea studiilor făcute la conservatorul din Leipzig şi a ambianţei muzicale din acel oraş au fost compuse sub influenţa prestigiosului romantism german. Dar în ciuda limbajului muzical însuşit într-un mediu cultural străin, care şi-a lăsat amprenta şi asupra primelor lucrări şi a altor compozitori români, ca Mihail Jora şi Theodor Rogalsky, care au studiat şi ei la Leipzig cîteva decenii mai tîrziu, primele lieduri ale lui Dima au în conţinutul lor emoţional o notă apar-

te, expresia sensibilității românești. Acest lucru a fost remarcat și de autorul unei recenzii apărută în 1889 în unul din numerele revistei „Leipziger Neue Zeitschrift für Musik" unde se arată că : „Dima are un simț fin pentru conținutul poetic al textelor pe care le interpretează după propria sa individualitate, care este una românească. A învățat multe și știe să aplice cele învățate ; el se exprimă totdeauna în cadrul specificului românesc".

De altfel, Dima nu a fost singurul reprezentant al uneia dintre școlile naționale din secolul trecut care, format la puternica citadelă a romantismului german care a fost Conservatorul din Leipzig, a suferit influența acestui curent. Astfel, de pildă danezul Niels Gade și norvegianul Eduard Grieg — elevi ai aceluiași conservator — s-au distanțat abia ulterior ca și Dima de stilul muzicii germane.

Cu toate că Dima era fermecat de frumusețea unor melodii populare, manifestînd un interes pentru unele cîntece create în stil popular de unii muzicieni culți care au căpătat o largă circulație, dintre care mai multe le-a prelucrat pentru voce și pian sau pentru cor, totuși, Dima nu a fost un compozitor folclorist în sensul obișnuit al termenului ca de pildă dintre contemporanii săi Vidu, Timotei Popovici și Brediceanu. Lucrările sale au dobîndit un caracter românesc în primul rînd datorită fondului lor emoțional, în sensul în care Enescu spunea o dată că : „Folosirea materialului folcloric nu realizează autenticitatea caracterului etnic. Compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale, lucrări valoroase".

Se mai poate afirma că Dima a fost și printre primii reprezentanți ai unei culturi muzicale românești de tip urban, și în acest sens cred că se poate constata o anumită deosebire între el și Iacob Mureșanu care s-a întors de la Leipzig cu un înalt ideal artistic, cu intenția de a realiza — cum se poate citi într-o scrisoare a sa — sonate și simfonii. Fiind însă în același timp dornic de a se adresa unui larg cerc de iubitori ai muzicii dar întîmpinînd greutăți din cauza gustului muzical încă neformat al publicului, Mureșanu în primul rînd era dispus să facă concesii considerabile căutînd ca muzica sa să fie cît mai accesibilă. Adresîndu-se în primul rînd stratului pe vremea aceea încă destul de subțire a „inteligenței" românești capabilă de a ține pas cu propria sa evoluție artistică, Dima nu era nevoit să facă astfel de concesii. Aceasta explică în bună parte și faptul că în timp ce Mureșanu și-a păstrat pînă la urmă un limbaj armonic voit simplu, acel al lui Dima s-a diferențiat tot mai mult. Comparînd stilul lui Dima cu acela al contemporanilor săi de dincolo de Carpați, se poate afirma cu certitudine că dintre toți compozitorii români din acea epocă, Dima are stilul armonic cel mai colorat, cel mai bogat, armonia fiind în mod frecvent chiar o generatoare a melodiei. Ambii compozitori erau în posesia unei remarcabile măestrii contrapunctice. Urmărind, după cum am arătat, o mai mare accesibilitate a muzicii sale, Mureșanu, care în primul rînd era un melodist, a preferat să scrie mai simplu, într-un stil în care o singură linie melodică avea un rol predominant. Aceasta poate fi constatat și în cazul lucrărilor sale de căpetenie, baladele pentru solo, cor și orchestră *Herculeanul* și *Meșterul Manole*. În creația lui Dima, mai ales cea corală, contrapunctul, adeseori de o deosebită complexitate, constituie un important mijloc de expresie. Evoluția lui Dima spre această complexitate a mijloacelor de exprimare, era favorizată de împrejurarea că activa în Brașov și Sibiu, centre culturale care aveau dintre toate orașele Transilvaniei cea mai veche tradiție și pe vremea aceea cea mai intensă viață muzicală. El avea astfel la dispoziția sa nu numai un public înțelegător dar și formații corale, care sub conducerea sa au ajuns la un înalt nivel de interpretare a compozițiilor sale. Complexitatea facturii explică însă și reversul medaliei, anume faptul, că din cauza dificultăților pe care lucrările lui Dima le prezentau pentru majoritatea formațiilor corale, ele erau mai puțin răspîndite și mai puțin executate ca lucrările corale ale lui Mureșanu și ale lui Vidu. Trebuie menționat însă că tocmai datorită complexității mijloacelor de expresie, puse în serviciul unui bogat conținut emoțional, lucrările corale ale lui Dima, la fel ca și liedurile sale, și-au păstrat pînă azi actualitatea lor.

Continuînd comparația între Dima și Mureșanu este interesant de remarcat că în timp ce Mureșanu a cultivat în afară de genurile vocale și cel al muzicii instrumentale, compunînd numeroase piese pentru pian, pentru vioară, sau flaut și pian, publicate în „Muza română", (prima revistă muzicală din Transilvania, redactată și condusă de Mureșanu)

Dima s-a limitat numai la genul muzicii vocale. Aceasta nu poate avea explicația numai în faptul că Dima fiind cîntăreț, dînd în compania lui Popovici-Bayreuth numeroase concerte în orașele din Transilvania, iar Mureșanu pianist virtuos, ambii au compus lucrări de care aveau nevoie pentru completarea programului propriilor lor concerte. Cum pianul începuse să se încetățenească în ultimul pătrar al veacului în casa multor familii românești mai înstărite, și simțindu-se nevoia unui repertoriu pianistic cu caracter național, Mureșanu a scris piesele sale pentru pian și din considerente educative. Desigur și Dima a ținut seama de rolul patriotic și educativ al muzicii, acest scop servind în primul rînd compozițiile sale corale, mai cu seamă prelucrările de muzică populară. Că în afară de coruri, Dima a compus numai lieduri, își are după părerea noastră explicația într-o anumită sensibilitate artistică a sa, în faptul că, la fel ca și în cazul altor compozitori, care au scris numai muzică vocală, — ca de pildă Robert Frantz și Peter Cornelius — și în cazul lui Dima fantezia sa creatoare a fost puternic stimulată de conținutul poetic al versurilor lui Eminescu, Coșbuc, Alecsandri, Pompiliu și de cel al poeziilor populare pe care le-a tălmăcit cu o convingătoare forță expresivă.

Gheorghe Dima figurează astfel în istoria muzicii nu numai ca un maestru al muzicii corale dar și ca unul dintre cei mai însemnați creatori ai liedului românesc. Lucrările sale de ambele genuri muzicale au constituit pentru generațiile următoare de compozitori din Transilvania un etalon, un stimulent pentru atingerea unui înalt nivel artistic. Grație valorii indiscutabile a creației și a artei sale interpretative de cîntăreț și dirijor, Dima a adus o contribuție importantă la întărirea conștiinței naționale și dobîndirea unui prestigiu incontestabil al artei românești în rîndul populației de altă limbă din Transilvania.

Judecînd opera muzicală a lui Gheorghe Dima în lumina calităților arătate în cursul expunerii noastre și ajungînd la concluzia că ea este una dintre cele mai reprezentative creații ce face parte din prima noastră școală națională, ce ia sfîrșit cu generația sa, urmează să examinăm acum care este locul operei sale în viața muzicală a zilelor noastre.

Este firesc ca o parte din creațiile muzicale din trecut să nu mai facă față exigențelor artistice sporite din zilele noastre. Dar multe lucrări valoroase sînt neglijate dintr-o insuficientă cunoaștere a patrimoniului nostru artistic moștenit de la înaintași. Din păcate, din această categorie fac parte chiar și unele dintre cele mai izbutite lucrări ale lui Dima. Este o datorie de onoare a pedagogilor, a instituțiilor de învățămînt, a muzicologilor noștri de a ține treaz interesul pentru valorile noastre artistice create de generațiile anterioare. Festivalurile care au început să se țină de un timp în mod regulat în diferite centre culturale ale țării reprezintă un cadru potrivit pentru astfel de acțiuni, asigurînd multor lucrări de valoare din trecut, locul care li se cuvine și în viața muzicală de azi.

Includerea în programele de concert a celor mai bune lucrări și ale lui Dima și a altor contemporani de seamă ai săi nu ar constitui numai un meritat omagiu adus memoriei celor care la timpul lor au adus un prețios aport la formarea unui public, au creat o tradiție, au făurit temelia pe care s-a putut înălța cultura noastră muzicală modernă. Reactualizarea lucrărilor celor mai reprezentative ale înaintașilor ar însemna în același timp și un cîștig pentru cultura noastră muzicală.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Premisa unei rodnice colaborări

Întîlnirea secretariatelor Uniunii Compozitorilor din R.S. România și Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., care s-a desfășurat la Moscova la sfîrșitul lunii octombrie și începutul lui noiembrie a.c., a prilejuit un bogat schimb de idei asupra problemelor de creație, scoțind în evidență noi resurse ale colaborării fructuoase dintre compozitorii și muzicologii membri ai celor două uniuni de creație. La întîlnire au participat reprezentanți ai conducerii Uniunilor Compozitorilor din cele două țări socialiste, în frunte cu președintele Ion Dumitrescu și prim secretarul Tihon Hrennikov.

Organizatoric, întîlnirea a fost precedată de un bogat schimb de materiale informative asupra creației muzicale, partituri, discuri, benzi de magnetofon, cărți și studii de muzicologie. În acest fel fiecare delegație a avut posibilitatea să-și aducă la zi cunoștințele despre fenomenul creației din țara prietenă, observînd tematica preconizată, sfera de idei, stilul și procedeele utilizate în creație. Pentru a se da posibilitatea publicului sovietic să ia contact cu muzica românească din zilele noastre, a fost organizat un concert de cameră cu lucrările : *Sonata pentru flaut solo* de Dan Voiculescu, *Trei lieduri* de George Enescu, *Sonata pentru violoncel solo* de Anatol Vieru, *Preludii pentru harpă* de Carmen Petra Basacopol, *Trio pentru coarde* de Dumitru Capoianu și *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah.

De asemenea, și un concert simfonic în sala mare a conservatorului, dirijat de Ermin Haciaturian, cuprinzînd : *Concertul pentru orchestră de coarde* de Mircea Chiriac, Suita *Trei imagini simfonice bucureștene* de Pascal Bentoiu, *Motive maramureșene* de Corneliu Dan Georgescu și *Mica suită simfonică* de Zoltan Aladar. În acest fel, schimbul de opinii asupra creației a avut un argument nedisimulat, ceea ce a permis emiterea unor considerații de ansamblu și particulare, susținînd idei și considerente estetice. În cadrul întîlnirii au luat cuvîntul un mare număr de participanți din ambele secretariate, ceea ce a favorizat abordarea unui cerc larg de probleme tematice și practice. Au fost formulate și sugestii privind perfecționarea colaborării în viitor, inclusiv în domeniul muzicologic, precum și căile pentru ca membrii celor două Uniuni să se cunoască reciproc mai bine.

Ca un leitmotiv a revenit în discuție identitatea principiilor estetice care călăuzesc actul creator. Atît compozitorul român cît și compozitorul sovietic este animat de dorința slujirii neprecupețite a idealurilor socialiste, a relevării elanului constructiv și mobilizator al poporului angrenat în epopeea desăvîrșirii unei societăți multilateral dezvoltate.

S-au evidențiat de către numeroși vorbitori legăturile tradiționale de prietenie dintre muzicienii români și sovietici, faptul că în fiecare țară se perpetuează cu respect și dăruire legătura vie dintre creație și spiritualitatea epocii, dintre creația profesionistă și cea populară, dintre național și universal. S-a remarcat de asemenea tendința vizibilă în numeroase lucrări aparținînd compozitorilor diferitelor generații de a îmbina armonios tradiția generoasă a compozitorilor antecesori cu inovația, căutîndu-se fervent noi resurse expresive, noi procedee pentru exprimarea ideilor contemporane.

S-au remarcat de către mai mulți vorbitori diferite trăsături generale definitorii fie pentru creația sovietică, fie pentru creația românească, relevîndu-se dinamismul interior al imaginilor și orientarea îndrăzneață înspre cucerirea coloristicii (sonorității), ca element fonic structural. Procesul stăpînirii noilor parametri favorizează inegalități, exagerări, slăbiciuni care se manifestă în mod diferit, acuzînd o anumită înclinație spre fetișizarea caracterului experimental în detrimentul limpezimii, sobrietății și maturității expresiei, vlăguind-o de elementul emoțional. S-a subliniat, totodată, utilitatea traversării fazei experimentale, invocîndu-se exemplul vaccinării în copilărie, care creează organismului imunitate în fața bolilor, conferindu-i rezistență. Experimentul are însă o limită, care dacă este încălcată duce inevitabil la manierism, la sărăcirea și devitalizarea artei sonore. Căutarea noului este vitală procesului de creație. Noul trebuie căutat în realitatea complexă a țării în care compozitorul trăiește și nu în partiturile compozitorilor de avangardă. Pentru ca noul să fie într-adevăr nou, el trebuie descoperit și nu transferat dintr-o altă partitură.

Unii participanți, observînd evoluția muzicii contemporane din țările vest—europene, pe baza discuțiilor cu mari editori și reprezentanți ai unor prestigioase case de discuri, au înfățișat impasul în care se află căutătorii de noi zone sonore, care nu mai au aceeași căutare în rîndul publicului meloman, fapt pentru care producția specializată în muzica nouă dă serioase semne de epuizare.

O trăsătură fundamentală a creației contemporane românești remarcată de mai mulți vorbitori este unitatea creației românești, atribuită apelării la izvorul folcloric de inspirație, manifestată într-o uimitoare diversitate stilistică. Fenomenul a fost sesizat de către participanții români ca fiind caracteristic și muzicii sovietice care prin structura sa multinațională are un temei în plus spre a se ma-

nifesta într-un spectru stilistic cît mai variat, în jurul axului unitar al afirmării idealurilor comuniste. Diversitatea stilistică ca modalitate de manifestare a culturilor muzicale naționale apare așadar ca o componentă fundamentală a peisajului contemporan, nu numai din țările noastre. In privința dezvoltării creației muzicale sovietice s-a scos în evidență noul val folcloric aflat la o înaltă cotă în zilele noastre. Compozitori din republicile federative ale Uniunii Sovietice descoperă noi resurse de inspirație în cîntecele populare, pe care le valorifică într-o manieră ingenioasă, îmbinînd inventiv caracteristicile tipologice cu procedee tehnice împrumutate din arsenalul limbajului contemporan. In acest fel, problema modernizării limbajului muzical se conjugă cu accesibilitatea. În nici un caz tendința naturală de împrospătare continuă a procedeelor de expresie nu trebuie să se manifeste ca un bumerang asupra compozitorilor și implicit a publicului. Un creator se impune numai în măsura în care muzica sa este receptată și îndrăgită de marele public. Modernizarea autentică se raportează la o serie de parametri, unul dintre cei mai importanți fiind accesibilitatea care presupune respectarea unui principiu inalterabil, verificat în practica multor generații de compozitori : robustețea și limpezimea discursului, a limbajului. Compozitorul este iubit de public atunci cînd știe să se facă necesar și dorit prin opusurile sale.

În cursul dezbaterilor, numeroși participanți sovietici au evocat memoria unor muzicieni români, în special personalitatea lui George Enescu. V. Vlasov a subliniat faptul că George Enescu nu a fost numai un mare muzician ci și un mare cetățean. Cînd Enescu a decis să prezinte publicului român, în primăvara anului 1946, Concertul pentru vioară și orchestră de Aram Haciaturian, a fost întrebat de ce s-a oprit asupra acestei dificile partituri. Enescu și-a motivat decizia sa prin aceea că îi place, fiindu-i apropiată temelia sa folclorică și totodată pentru că voia să prezinte o lucrare grea, ca în acest fel să cinstească memoria ostașilor sovietici care au eliberat omenirea de teroarea fascistă.

În cursul discuțiilor s-au făcut numeroase referiri la creația muzicală românească și sovietică, indicîndu-se autori și lucrări. De asemenea, s-au evidențiat succese ale muzicologiei celor două țări și s-au făcut propuneri asupra unor domenii muzicologice în care s-ar putea colabora. Spre exemplu, studierea folclorului lipovenesc, a relațiilor istorice româno-ruse, editarea unor studii, volume, schimburi de profesori la Conservatoare.

În cuvîntul de încheiere rostit de Ion Dumitrescu și Tihon Hrennikov s-a evidențiat utilitatea întîlnirii și atmosfera prietenească în care s-au desfășurat discuțiile. Comunicatul comun care a fost semnat la încheierea întîlnirii consemnează rodnicia schimbului de opinii care a avut loc, precum și oportunitatea ca în viitor colaborarea dintre cele două Uniuni ale compozitorilor să se lărgească necontenit în folosul cunoașterii reciproce.

Delegația Uniunii Compozitorilor din R.S. România a avut prilejul să cunoască viața dinamică a metropolei sovietice și totodată să viziteze Leningradul și casa de creație a compozitorilor de la Repino. Nu au lipsit din itinerar muzee și monumente istorice. Dintre manifestările muzicale în mod deosebit se cuvine remarcat spectacolul coregrafic *Gayaneh* (suita din baletul lui A. Haciaturian), de la Teatrul de operă „Stanislavski și Nemirovici-Dancenko" din Moscova, un balet pitoresc, dinamic și virtuoz. De asemenea, concertul Șostacovici al Filarmonicii din Moscova, în cadrul căruia s-au interpretat Simfoniile III și XV, seara de miniaturi coregrafice Iacobson de la Leningrad și baletul *Asel* de V. Vlasov de la Teatrul Mare din Moscova, lucrare inspirată dintr-o temă contemporană.

Congresul Societății Internaționale de Muzicologie

După ce și-a croit cu greu propria afirmare, înfruntînd acuzația disprețuitoare că nu dispune de autonomie ca disciplină științifică, muzicologia dă semne de maturizare, prin declanșarea ofensivei decisive asupra metodologiei, ceea ce presupune redimensionarea orizonturilor sale, delimitarea mai riguroasă a sferei de investigație a obiectului cercetării. Precizîndu-și mai sobru finalitatea, muzicologia își poate defini mai limpede temele privitoare în funcție de care se stabilesc termenii exacți ai procesului de elaborare într-un efort sistematizat, judicios coordonat și minuțios realizat. În acest fel, muzicologia se va apropia mai mult de ceea ce constituie rațiunea existenței sale, informarea publicului asupra inefabilului domeniu muzical, ireductibil în formule lingvistice și totuși susceptibil de a fi asimilat acestora, cu aproximația conjuncturală transferării semanticii vibrațiilor sonore în noțiuni paramuzicale.

Pentru a-și clarifica mai exigent rolul și a-și perfecta stilul de lucru, muzicologi din peste treizeci de țări s-au reunit la Copenhaga pentru cinci zile, în august a.c., în ceea ce s-a intitulat : al 11-lea Congres al SIM, la care din partea României au participat prof. dr. Romeo Ghircoiașiu și autorul acestor rînduri.

Fără să ne propunem efectuarea unei dări de seamă asupra lucrărilor Congresului, caracterizat prin înaltă ținută profesională și

bună organizare, vom încerca să schițăm doar anumite elemente constitutive, de structură și fond, care vor contura, după opinia noastră, esența sa. Congresul, în concepția factorilor de pregătire, a fost conceput pe două planuri dominante : științific (comunicări, discuții) și organizatoric (raportul comitetului, alegerea noii conduceri și fixarea locului viitorului for). Referindu-ne doar asupra primului plan, se observă o diversitate a formelor de manifestare științifică, distingînd trei tipuri. Mai întîi, două referate de bază, cu caracter teoretic, susținute în plenul Congresului : Peter Larsen (Copenhaga) a vorbit despre *Înțelegerea dezvoltării stilului clasic vienez*, iar Helmuth Plesner (Zürich), despre *Pătrunderea sensului în muzică. Considerații fundamentale asupra unui fenomen modern*. În aceste comunicări, cu vădit specific istoric și, respectiv, estetic, au fost formulate considerații interesante, recurgîndu-se adeseori la analogii între domeniul muzical și cel al celorlalte arte. H. Plesner și-a clădit expunerea pe teza schopenhaueriană potrivit căreia melodiile sînt comparabile cu ideile, fiind în fond o formă de exprimare abstractă a realității. În acest sens s-a invocat, între altele, și platforma teoretică a artei lui Kandinski, spre a se demonstra dreptul muzicii la metaforă, la intelectualizarea imaginii, ceea ce va constitui un „fundamentum in re".

Un alt tip de comunicări l-au reprezentat „mesele rotunde" desfășurate într-o sală cu audienți, dar la care participau un număr anumit de muzicologi, dinainte desemnați. Președintele „mesei rotunde" conducea discuțiile la care interlocutorii își expuneau, pe rînd, punctul de vedere într-o anumită problemă, ceea ce oferea un minunat prilej de intervenții, schimburi de opinii, completări. Mesele rotunde au constituit cadrul cel mai fertil pentru dezbateri deschise. Din păcate, audienții din sală nu mai ajungeau decît arareori să intervină în timpul limitat și ultrasolicitat de cei desemnați. Cele trei mese rotunde s-au încadrat în tema generală, *Metodologia muzicologică*, după cum urmează : Metode actuale de analiză stilistică a muzicii (președinte Lewis Lockwood, S.U.A.), Instrumentele muzicale ca obiect al cercetării istorice și antropologice (conducător Erick Stockmann, RDG) și Muzicologia astăzi (conducător Hans Oesch, Elveția). Dintre numeroasele aspecte care au fost relevate cu prilejul discuției, uneori extrem de încinse, se remarcă observația despre apusul erei muzicologiei generale și tot mai imperioasa necesitate de a se recunoaște specializarea muzicologică, ceea ce presupune existența unei diversități muzicologice. Se preconizează axarea în cercetare pe argumente concrete, pe fapte muzicale și nu extramuzicale. În acest caz, literaturizarea muzicologică, speculațiile impresioniste despre ce ar putea exprima muzica, apar vetuste, anacronice. Cu alte cuvinte, muzicologia găsindu-și temelia științifică, respinge metodele empirice anterioare și odată cu acestea, diletantismul, care i-a viciat atîta vreme atmosfera. Pentru o cercetare cît mai eficientă, se preconizează grefarea actului muzicologic pe partitură, pe analiza muzicală propriu-zisă. Într-un plan adiacent, se impune accelerarea muncii asupra mijloacelor de informare, implicînd : recensămîntul izvoarelor, constituirea fondurilor documentare (fișe, cataloage, repertorii muzicale, literare, organologice, inconografice, cinematografice), publicarea masivă de creații și texte muzicale. Un ajutor substanțial îl poate primi muzicologia din partea ordinatoarelor care însă determină mutații în munca muzicologului obligîndu-l să asimileze noi domenii, să fie mai riguros în privința cîmpului de observație, să devină mai analitic, mai logic și mai sistematizat. Intervin apoi în cadrul cercetării probleme ce vizează colaborarea mai multor specialiști, în care adeseori devine necesară munca în echipe, diviziunea muncii, colaborarea pluridisciplinară. Toate aceste zone vaste, apropiate muzicologiei contemporane, fără de care nu va mai fi posibil în viitor o activitate de prestigiu, reclamă eforturi de toate gradele, și mai ales păstrarea nealterată a finalității actului muzicologic care nu trebuie să se transforme într-o fetișizare a documentului muzical. Muzicologia trebuie să slujească și mai departe esența umanistă a muzicii, a cărei misiune rămîne aceeași : înnobilarea spiritului, fortificarea și emoționarea ascultătorului.

Responsabilitatea muzicologului față de societate devine mai mare în momentul redimensionării orizonturilor disciplinei profesate, deoarece, în condițiile navigării pe tărîmuri noi, se impune o maximă veghe pentru a nu distruge vasul cu care se înaintează. Tentațiile pot fi uneori sufocante. Important este ca în noianul multiplelor posibilități de care dispune acum muzicologul să nu se uite că muzicologia servește muzica și nu electronica, matematica, arheologia, arhivistica sau alte discipline.

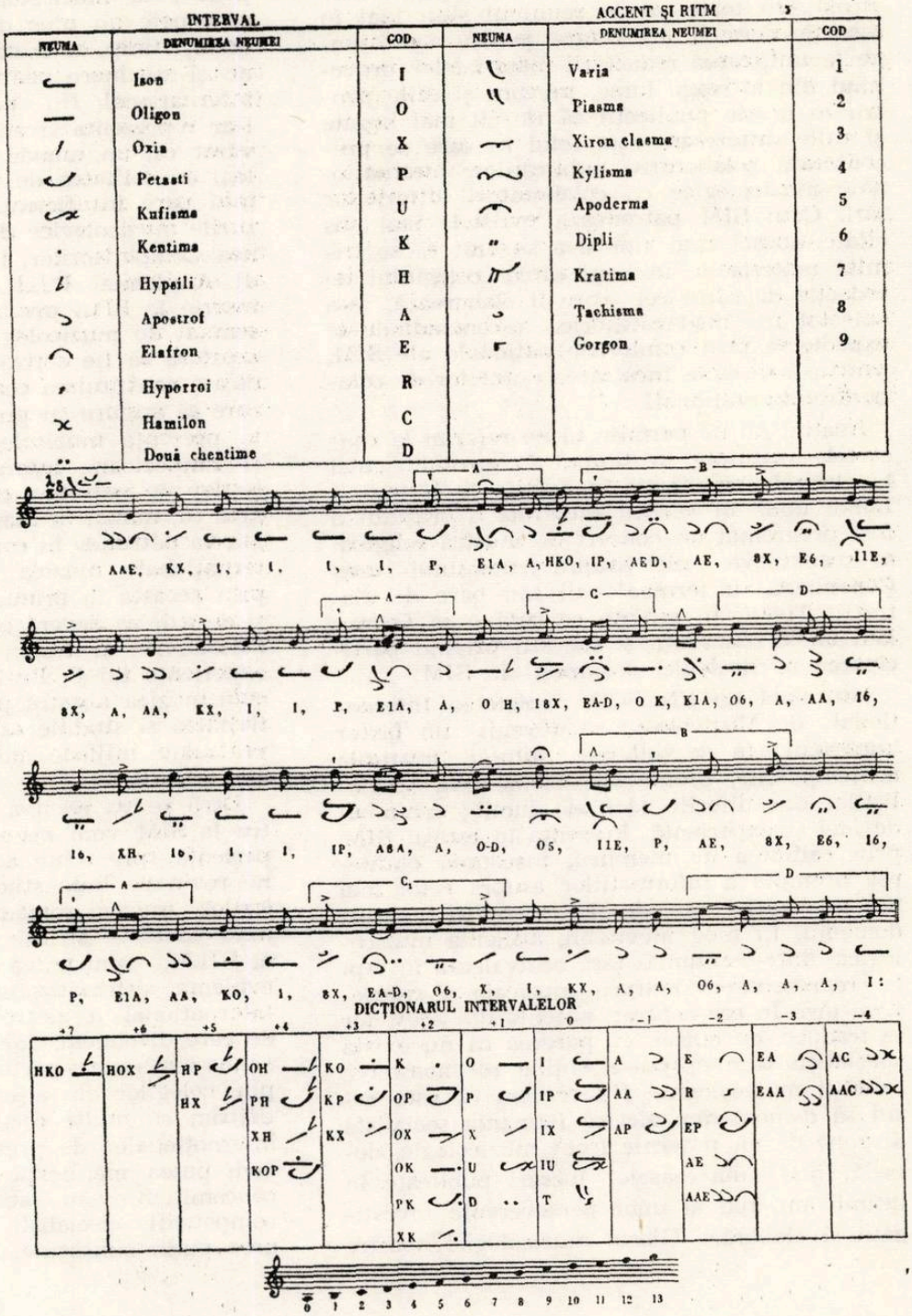
Al treilea tip de manifestări l-au constituit așanumitele „free papers", discuții libere, la care s-au înscris cei care s-au încadrat în termenul stabilit, cu ce temă au dorit. Lucrările discuțiilor libere au ocupat cîteva secții în paralel, timp de trei zile, și au colorat Congresul cu o adevărată demonstrație luxuriantă de preocupări, de la terminologia primelor sonate și pozitivul din sec. X—XIII și pînă la procedeele componistice wagneriene după Lohengrin sau noțiunea de jazz. S-a evidențiat și de data aceasta interesul excesiv în preocupările muzicologilor americani și vest-europeni pentru muzica renașterii, barocului, în timp ce fenomenul muzicii secolului al XX-lea, și chiar al XIX-lea, era aproape inexistent sau în cazul cel mai fericit slab reprezentat.

Dintre multiplele referate prezentate semnalăm doar trei pentru a se sesiza profilul preconizat : Michel Huger (Franța) a susținut

Comparație între teoria modală în Orient și în Occident, în care se încerca demonstrarea tezei că teoria bizantină stă la baza celei gregoriene. Ideea aceasta care identifica sensuri identice în noțiuni diferite bizantine sau gregoriene, a fost pusă sub semnul întrebării în discuțiile care au urmat, pe motivul că se simplificau excesiv lucrurile, de dragul găsirii unei surse comune. Nonno Schiodt (Danemarca) a expus metoda obținerii Indexului incipiturilor melodice în imnurile bizantine, recurgîndu-se la formule fundamentale. În acest sens se apelează la ordinator, folosindu-se următoarea codificare a intervalelor, accentelor și ritmurilor care fixează sunetele în muzica bizantină. (vezi clișeu).

Muzicologul F. Alberto Gallo (Italia) a vorbit despre concepțiile estetice muzicale ale italianului Egidius Romanus și ale danezului Johannes Dacus care au trăit în a doua parte a secolului al XIII-lea. Deocamdată, reținem prezența în țările scandinave a numelui Dacus.

În sfîrșit, în cadrul Congresului au avut loc și întîlniri între factorii de răspundere și cei interesați ai unor organisme editoriale, sub deviza : cum pot servi mai bine aceste publi-



cații munca muzicologului, astăzi și în viitor. Astfel, s-a ținut adunarea RILM (Repertoriul Internațional de Literatură Muzicală), adunarea ICMWP (Centrul internațional pentru promovarea lucrărilor de muzicologie) și RIDIM (Repertoriul Internațional de Iconografie Muzicală). În toate aceste reuniuni s-au luat în discuție normele de editare, pentru a se ajunge la unificarea redactării materialelor provenind din întreaga lume, precum și căile pentru ca aceste publicații să fie cît mai bogate și utile. Interesant este felul în care se preconizează colaborarea publicațiilor internaționale muzicologice cu colaboratorii diferitelor țări. Cum SIM patronează revistele mai sus citate, atunci cînd cineva a sugerat să se trimită materialele în mod direct colegiului de redacție de către cel care îl elaborează, s-a obiectat în mod categoric, recomandîndu-se expedierea prin comitetele naționale ale SIM, pentru a se evita încălcarea normelor de colaborare internațională.

Spațiul nu ne permite să ne referim la concertele susținute în timpul Congresului, nici la excursia organizată în Suedia la Malmö și Lund, unde în vechea catedrală a orașului a fost programat un concert de muzică religioasă scandinavă, nici asupra frumosului oraș Copenhaga cu fermecătorul său parc de distracții Tivoli. În schimb se cuvine să formulăm unele observații și sugestii privind participarea muzicologiei românești în SIM.

Patronată de UNESCO, Societatea Internațională de Muzicologie a devenit un factor important în dezvoltarea științei muzicale contemporane, promovînd colaborarea specialiștilor din diferite țări ale lumii ; schimbul de idei și experiență. Prezența în cadrul SIM, prin calitatea de membru, înseamnă obținerea promptă a informațiilor asupra celor mai noi preocupări, metode și descoperiri în acest domeniu. În mod inevitabil, afilierea muzicologică dintr-o anumită țară echivalează în fapt cu reprezentarea culturii muzicale a respectivei țări. În caz contrar, absența din acest for se traduce, de obicei, cu părerea că nu există specialiști care ar putea obține recunoașterea calității muzicologice. Nu credem că este cazul să demonstrăm aici că România socialistă dispune de un puternic front muzicologic, dovadă fiind numeroasele lucrări publicate în ultimii ani, rod al unor perseverente investigații și elaborări. Glasul muzicologiei noastre a fost auzit și cu ocazia nenumăratelor manifestări internaționale și naționale, ca spre exemplu „Simpozionul George Enescu", demonstrîndu-se un apreciabil potențial teoretico-științific. Evident, mai rămîn multe de făcut pentru ca muzicologia românească de astăzi să capete un plus de vigoare și eficiență. În același timp, ar merita o mai mare solicitudine și susținere pentru a se impune pe plan internațional. Un pas concret în acest sens l-ar reprezenta și aderarea la SIM. Este adevărat că, un număr foarte redus de muzicologi au calitatea de membru al SIM. Aceasta însă pare insuficient. S-ar recomanda ca forurile muzicologice de la noi, respectiv Uniunea Compozitorilor, Institutul de Istoria Artei al Academiei R.S.R., Conservatoarele, să se înscrie la SIM, precum și un număr mai însemnat de muzicologi. Și pentru ca prezența acestora să fie activă și sincronizată ar fi indicată constituirea comitetului național al SIM care să asigure cu promptitudine și competență prezența muzicologiei noastre la congrese și simpozioane internaționale, publicații, colective de redactare etc. Ar fi bine să înțelegem că, numai în măsura în care și muzicologia va pătrunde în cercurile de specialitate internaționale, muzica românească, înțelegînd prin aceasta în primul rînd creația din trecut și de azi, va deveni mai cunoscută și mai solicitată. Nu ar trebui să omitem exemplul și experiența lui C. Brăiloiu care a făcut cunoscută muzica noastră populară tocmai prin activitatea și studiile sale publicate în cele mai vehiculate mijloace de informare muzicologică din vremea sa.

Dacă se va rezolva problema afilierii noastre la SIM vom beneficia de mai multă experiență spre a ne achita de obligațiile care ne revin pe linia studierii și comunicării valorilor muzicii românești. Spre exemplu, ținînd contacte strînse cu factorii responsabili ai RILM, vom putea mai lesne să efectuăm evidența, sistematizarea și difuzarea în circuit internațional a zestrei iconografice muzicale de care dispunem, dar pe care, deocamdată, o cunoaștem numai parțial. Totodată, după exemplul colegilor din alte țări, se cuvine să participăm cu multe comunicări la manifestările internaționale de prestigiu. În acest fel, ne vom putea manifesta potențialul creativ și, concomitent, vom atrage atenția celor mai competenți specialiști asupra valorilor, încă prea puțin cunoscute, ale muzicii românești.

SIBIU

Cantata „Ca să faci portretul unei păsări" de Dumitru Capoianu

Puține sînt în literatura contemporană versurile care să fi ajuns la celebritatea monumentelor clasice ale *Poeziei* atît de timpuriu, de lesne și deplin, precum poemul lui Jacques Prévert ce, în tălmăcirea lui Gelu Naum, a inspirat compozitorului Dumitru Capoianu această cantată...

Pentru că rare sînt versurile care reușesc să surprindă astfel, într-o imagine de mișcătoare simplitate, fără vorbe mari și fără declarații patetice, esența gravă, profund dramatică a actului de creație (A oricărui act de creație — am spune — de la descoperirea științifică la generalizarea filozofică, de la invenția tehnică la opera de artă : de unde și neobișnuit de larga sa prețuire — căci poemul lui Prévert depășește semnificația unei *ars poetica*, pentru a exprima un adevăr mult mai general, adevărul oricărui *homo creator*).

Reușita unei transpuneri muzicale, sau mai precis, întregirea prin muzică a partiturii poetice, era deci condiționată de la bun început de respectarea dualității simplitate — dramatism în relația formă — conținut. Compozitorul Dumitru Capoianu a făcut însă mai mult decît atît : a subliniat această dualitate accentuîndu-i termenii. În viziunea sa, adevărurile grave ale versurilor lui Prévert sînt rostite de vocile pure ale copiilor, ale celor ce nu cunosc încă „pătimirile și măreția" creatorilor (ca să-l citățm pe Thomas Mann) și văd în cuvintele poeziei doar farmecul desprins dintr-un basm despre prinderea păsării măiastre (Este aici — și compozitorul a fost primul care ne-a semnalat-o — o înrudire cu cutremurătorul tablou final al operei lui Alban Berg — *Wozzek* — în care moartea eroinei, anunțată de glasul indiferent al unui copil, este primită cu tot atîta indiferență de cei de-o vîrstă cu el ; lor, adevărurile dureroase ale existenței nu le spun nimic, căci nu le cunosc, nu le-au trăit pentru a le pătrunde semnificația).

Corului de copii pe trei voci — din care se desprind în cîteva momente și intervenții solistice — compozitorul i-a alăturat o formație instrumentală extrem de economică pentru o cantată, (fie ea și camerală), dar vădind în utilizare un mare rafinament coloristic. În fapt există doar trei elemente :

1. — pian sau celestă
2. — flaut, flaut piccolo sau flaut în sol
3. — baterie (4 timpani, tobă mică, piatti, tam-tam, trianglu, clopote, glockenspiel, xilofon, marimbafon, vibrafon) căci autorul exclude folosirea simultană a componentelor primelor două elemente și mixează doar arareori componentele bateriei. Rafinamentul constă deci în alternarea și nu atît în suprapunerea timbrurilor ; este — dacă vreți — aidoma unui fascicul luminos ce-și schimbă continuu culcarea, păstrînd mereu aceeași transparență a tentei, chiar și atunci cînd nuanța ei este dură, violentă. Asociat cu permanența unui număr restrîns de elemente tematice, acest gen de orchestrație dă naștere unui interesant fenomen de „cronocromie" ; extrem de eficace în subliniera sensurilor multiple ale poeziei lui Prévert, el sugerează scurgerea implacabilă a timpului și semnificația acesteia în actul creației. De altfel însăși construcția și evoluția elementelor tematice, precum și distribuirea lor în economia partiturii urmăresc o funcționalitate precisă, în strînsă corelație cu ideile poeziei. Amînînd pentru mai tîrziu analiza strict muzicală a acestor elemente tematice, ne vom opri mai întîi asupra acestei funcționalități.

★

Cantata este constituită din două secțiuni, separate printr-o pauză generală și corespunzînd celor două gradații mari în simbolica imagine a actului creației, sosirea păsării (realizarea operei) și cîntecul ei (reverberarea în conștiința celor cărora li se adresează).

Secțiunea I cuprinde expunerea celor 4 elemente tematice care generează lucrarea și evoluția acestora, întreruptă pentru un scurt moment de *Recitativul* unuia dintre cei trei soliști (Am numit cele 4 teme, în ordinea apariției

lor, cu primele litere ale alfabetului : *A* — vezi exemplul nr. 1 ; *B* — vezi exemplul nr. 6 ; *C* vezi exemplul nr. 8 ; *D* — vezi exemplul nr. 11).

Secțiunea II-a prezintă o țesătură polifonă mai complexă, bazată pe diverse moduri de suprapunere a elementelor tematice *A* și *C* între care intervin elementele *B* (în două momente) și *C* (într-un al treilea).

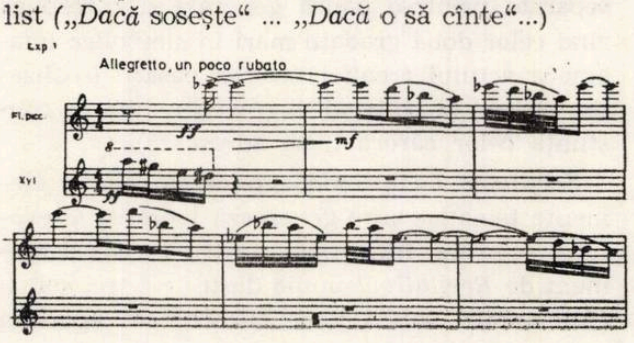
Primul element tematic — *A* — deschide și încheie *Cantata*, este simbolul operei de artă, sau într-un sens mai larg, al *idealului* spre care tindem ; expus mereu de flaut, el apare o singură dată la cor (vocea I-a) — nu întîmplător pe versul „Se întîmplă uneori ca pasărea să vină repede."

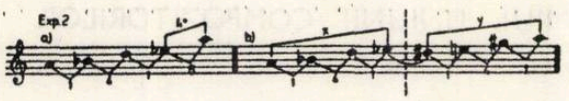
Al doilea element tematic — *B* — este simbolul *efortului* imens și continuu al celui care creează ; elocvent în acest sens este intervalul mare (nonă), ascendent, cu care începe, interval ce suferă pe parcurs importante modificări : extensia sa la decimă marchează un punct de atingerea idealului („Atunci îi smulgi o pană binișor de tot / și pe un colț al pînzei te iscălești cu ea /). Însăși importanța momentului tematic *B* scade treptat pe parcursul desfășurării ideilor ; în cea de a II-a secțiune el nu apare decît în două momente. *B* este de obicei expus de voci, pianul reluînd doar cel de al doilea motiv al său ; o singură dată și nu întîmplător tocmai în acel punct culminant despre care am vorbit — pianul reia chiar capul temei.

★

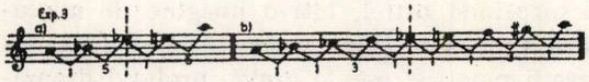
Elementul tematic *C* simbolizează *apropierea progresivă* de idealul urmărit, împlinirea treptată a creației ; deoarece nu este încă *idealul*, el nu va apare niciodată la flaut, fiind expus în schimb atît la voci cît și la pian și percuție. Graficul frecvenței sale este simetric (invers) față de cel al lui *B* ; în timp ce în prima secțiune el apare doar de trei ori (la vocea a III-a) în secțiunea a II-a deține rolul principal (apărînd succesiv la vibrafon, voci, celestă, pian, timpani, clopote, glockenspiel).

Elementul tematic *D* este simbolul *îndoielii* în posibilitatea atingerii idealului ; de aici și frecvența sa mult mai mică decît a celorlalte elemente tematice (în secțiunea a II-a apare o singură dată) ; expus exclusiv de către cor, el este completat uneori de comentariul unui solist („*Dacă* sosește" ... „*Dacă* o să cînte"...)

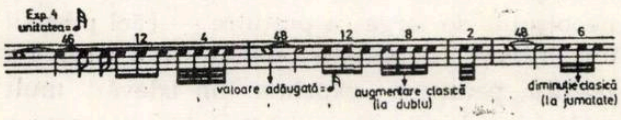




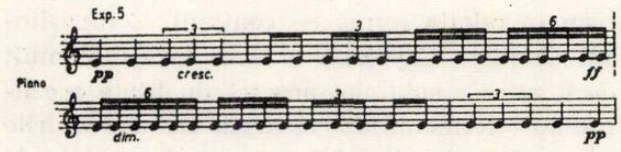
Modul pe care este construit derivă din Modul 5 al lui Messiaen prin omiterea treptelor a V-a și a VI-a (omitere ce creează cvarta mărită specifică). Înrudirea este confirmată de cele 4 sunete ale xilofonului, ce completează perfect modul lui Messiaen. În evoluția lucrării, modul cu cvarta mărită va apare în cele 4 transpoziții și la un moment dat chiar într-un lanț de transpoziții create prin secventarea celulei inițiale a temei *A*. Metamorfoza acesteia aduce un nou mod ; cu transpoziție limitată el face parte din familia Modului 4 al lui Messiaen.



De remarcat ritmul primei expuneri a elementului tematic (vezi ex. nr. 1) ; cu valori adăugate, cu augmentări și diminuații clasice.

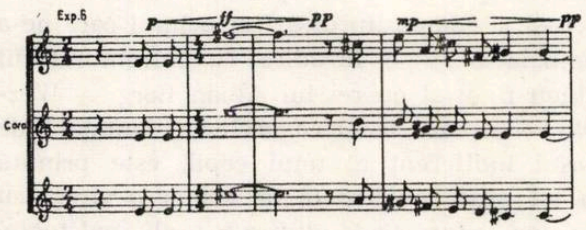


De remarcat, de asemenea, pedala figurată ce leagă primele expuneri ale elementelor tematice *A* și *B* ;

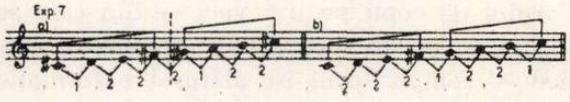


este un ritm nonretrogradabil, ce își va găsi ulterior replica într-un motiv melodic nonretrogradabil.

Elementul tematic *B*



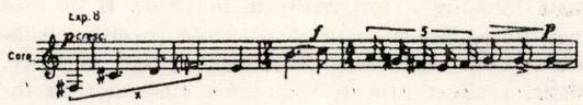
se bazează pe un mod frigic



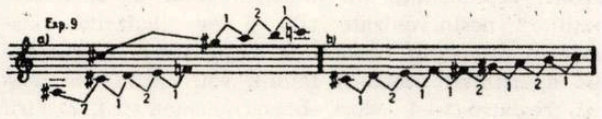
Acesta apare o singură dată în transpoziție (cu un semiton mai jos) ; în schimb, prin extensia la decimă mică a nonei mari inițiale, frigicul se transformă în lidic.

De observat la vocea a II-a (vezi ex. nr. 6) arpegiul major care va genera comentariul solistic ce însoțește uneori expunerea elementului tematic *D* (vezi ex. II).

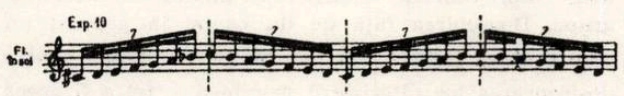
Elementul tematic *C* aduce drept caracteristică un mod cu o octavă micșorată, apărînd inițial ca efect al unei cadențe frigice în mixolidic, octava micșorată își afirmă treptat dominația.



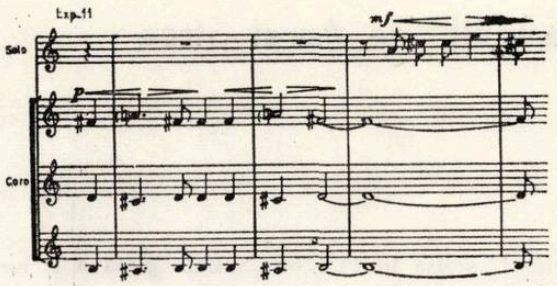
C se bazează deci pe suprapunerea a două transpoziții ale aceluiași mod, suprapunere din care rezultă un alt mod, de 9 sunete. În evoluția lucrării este utilizat însă cu precădere capul temei (notația cu X în exemplul nr. 8). Ca și în cazul elementului tematic *A* motivul acesta apare în alte patru transpoziții și dă naștere unui lanț de transpoziții.



Pe un alt mod cu octavă micșorată, flautul expune acel motiv melodic nonretrogradabil despre care vorbeam mai sus.



Elementul tematic *D* se bazează pe o formulă tipică pentru folclorul copiilor : la origine o pendulare de secundă mare ; aceasta se transformă ulterior într-o suprapunere izoritmică a pendulărilor de secundă mică și terță mică.



Se adaugă aici uneori comentariul solistic pe arpegiul major despre care am mai vorbit.

Cunoscînd acum materialul tematic al lucrării, putem cita în încheiere cîteva dintre procesele polifonice utilizate în secțiunea a II-a :

— Suprapunerea ostinato-ului melodic realizat de capul temei *C*, peste tema *A* (ea însăși un ostinato melodic) ;

— Suprapunerea temei *C* peste ostinato-ul realizat de capul aceleiași teme ;

— Imitație canonică cu tema *C* ;

— Imitații melodice (pe ritmuri diferite) cu capul temei *C*.

După cum se vede, un travaliu contrapunctic complex și dens, dar care este *concentrat* și nu încărcat ; în plus, aceeași strînsă corelație între tema muzicală și ideea poetică, calitate extrem de importantă pentru genul pe care lucrarea îl reprezintă.

★

Terminată la 17 noiembrie 1968 și interpretată în primă audiție în luna decembrie a anului următor, de către *Ansamblul Liceului de Muzică* din Cluj, dirijat de Mihai Guttman, Cantata de cameră *Ca să faci portretul unei păsări* de Dumitru Capoianu a primit în 1971 o recunoaștere ce nu mai necesită comentarii : Premiul Uniunii compozitorilor din R. S. România.

Luminița VARTOLOMEI

---

* Deoarece în utilizarea unora dintre moduri predomină sensul descendent iar în a altora cel ascendent, le notăm aici, pentru înlesnirea comparării lor, în scrierea ascendentă — care este și cea mai uzuală. Cifrele arabe ce însoțesc unghiurile exprimă numărul de semitonuri dintre treptele modului.

„Canto II" de Aurel Stroe

de CORNELIU DAN GEORGESCU

Canto II scrisă în 1971 este ultima piesă a ciclului intitulat *Démarche musicale*, ciclu ce cuprinde în total 8 lucrări simfonice, cunoscute, în cea mai mare parte, publicului nostru. (*Arcade* — 1962, *Armonia* — 1963, *Muzica de concert pentru pian, alămuri şi percuţie* — 1964, cantata *Numai prin timp poate fi timpul cucerit* pe versuri de T. S. Elliot — 1965, *Laude* I — 1966, *Canto I* — 1967, *Laude II* — 1968 şi *Canto II* — 1971); continuînd preocupările din *Canto I*, ea constituie în acelaşi timp o concluzie firească a întregului ciclu în sensul cristalizării, simplificării, a regăsirii unei libertăţi în tratarea elementelor de bază enunţate în *Arcade*, piesă ce deschide, considerăm, drumul afirmării depline a personalităţii componistice a lui Aurel Stroe. Problematica intimă a piesei *Canto II* neputînd fi însă înţeleasă în profunzime decît corelată cu cea de ordin general, a întregului ciclu, ne vom limita, pentru început, la o succintă prezentare a particularităţilor ei structurale, urmînd ca ulterior, să revenim, generalizînd, asupra unor date, necesare încercării de a descifra concepţia despre muzică a autorului ei.

Canto II este concepută pentru 12 formaţii instrumentale, numite „meloformaţii", titlu ce relevă atît caracterul tratării lor, exclusiv melodic, cantabil, cît şi finalitatea constituirii lor ca atare: existenţa unui număr de partide („voci"), diferit colorate timbral, capabile fiecare să susţină, în condiţii de egalitate relativă în raport cu celelalte, o linie melodică amplă, continuă, pe un ambitus larg. (Grupele 1, 3, 5, 8 şi 9 cuprind instrumente de coarde — cîte 3—4 viori, 1—2 viole, 1 violoncel, 1 contrabas, grupele 2, 4 şi 10 cuprind instrumente de suflat de lemn şi de alamă, eşalonate din registrul extrem acut — piccolla — pînă în cel extrem grav — tuba sau contrafagot, iar grupele 6 şi 7 sînt constituite din Ondes Martennot, înlocuibile eventual cu orgi electronice). Aceste „meloformaţii" execută unul şi acelaşi şir de 1080 sunete, şir alcătuit prin juxtapunerea unor melodii de cîntece şi colinde româneşti, extrase din colecţiile de folclor ale lui Bela Bartok (în ediţia îngrijită de B. Suchov), al căror ritm a fost însă complet epurat, melodica fiind redusă la o melismatică neîntreruptă, liniară. (Necesitatea acestei melismatici bogate, deci a unei transcrieri cît mai fidele a cîntecului popular a determinat alegerea din această colecţie a unor melodii cunoscute de altfel de către compozitor cu mult timp înainte). Prin eliminarea diferenţelor de durate — şi deci, de grad de importanţă — între „sunetele pilon", cele cadenţiale şi melisme — operaţie în care autorul a interpretat liber transcrierea respectivă — cîntecele populare, încă recognoscibile, au căpătat un aspect hieratic, abstract, devenind posibilă în schimb, cuplarea lor într-un şir continuu, direcţionat lent din registrul acut către registrul grav (invers decît în cazul piesei *Canto I*, în care — reamintim — erau folosite melodii populare din întreaga lume, notate exact, în măsură); această înnădire a fost realizată în *Canto II* de asemenea liber, fără a se urma o regulă precisă, urmărindu-se doar acel mers descendent, privit în mare, statistic, realizat prin transpunerea cîntecelor în tonalităţi din ce în ce mai grave. Acelaşi principiu statistic este prezent şi în determinarea modului în care se repartizează în timp aceste sunete, la „meloformaţiile" amintite: pentru obţinerea efectului global scontat sînt necesare 20—22 sunete (cu abateri stînga — dreapta în jurul acestei valori medii, luate din tabelele aleatoare) pe unitatea de timp de 15 secunde (care reprezintă o pagină din partitură, notaţia fiind strict proporţională), ceea ce însumează cam 1 sunet şi ceva pe secundă pentru fiecare „voce", cifră ce trebuie amplificată cu doi factori, reprezentaţi de numărul total al „meloformaţiilor" nesincronizate (12) şi de abaterile existente în interiorul fiecărei formaţii, între instrumentele aparţinînd aceleiaşi familii sau cîntînd în acelaşi registru (3—4 viori, oboi cu clarineţi etc.), abateri, desigur relativ mai centrate. Acestor durate le sînt repartizate sunetele, în serii de 3 tipuri diferite de grupări (sunete rare, medii şi rapide — notate în partitură cu o densitate corespunzătoare rapidităţii lor), conform aceluiaşi principiu statistic, evitîndu-se doar suprapunerile („contemporaneitatea") aceloraşi grupe. Deosebirea faţă de un canon în general (în care ordinea intrării vocilor este determinantă pentru desfăşurarea lor ulterioară) se relevă altfel a fi aceea că „vocile" o pot lua una înaintea celeilalte alternativ, aleator, pe întreg parcursul piesei. „Orchestraţia" este de asemenea statistică, în funcţie de registrul în care se cîntă (se notează în partitură, pe linia melodică neîntreruptă, locul unde începe sau încetează intervenţia fiecărui instrument), distribuţia legato-ului, nuanţa generală „sempre molto pianissimo" (mai precis: instrumentele de suflat de lemn *ppp*, alămurile *pp*, *sempre con sordini*, coardele *p)* avînd ca scop egalizarea sonorităţilor instrumentelor, deci crearea posibilităţii audiţiei complete a detaliilor („Respiraţiile şi arcuşele trebuiesc realizate discret, pentru a nu dăuna caracterului continuu al piesei"). Modul de execuţie „cantabile molto fluente" contribuie alături de decalajele aleatorii continui pe planul instrumentaţiei, al grupelor de

durate, al densității sunetelor, al legato-ului etc. la obținerea acelui „efect global", factor esențial al concepției componistice a lui Aurel Stroe, în cazul piesei *Canto II* cu rezonanțe de un auster lirism în planul expresivității muzicale. În cele enunțate pînă aici, am descris aproape în întregime, fără a intra în detalii, algoritmul acestei lucrări, așa cum a fost el conceput și realizat de către compozitor.

Canto II este lucrarea cea mai simplă ca lege de compoziție din întreg ciclul *Démarche musicale*, fiind o continuare nu numai directă a lui *Canto I*, dar și indirectă, a lui *Laude I*, poate piesa centrală a acestui ciclu, cea care concentrează în forma cea mai pregnantă principiile de bază ale celor 8 lucrări. (Amintim că ideea acestui ciclu, implicit cea a claselor de compoziție, a fost expusă de Aurel Stroe în revista Muzica nr. 4, 6, 11/1970 și nr. 6/1971, prin descrierea programului său *Muzgener*, program conceput inițial din necesitatea dictată de vastitatea corespondentului sub aspect muzical al proiectului *Fîntînii*, proiect nerealizat, deși de valoare incontestabilă pe multiple planuri, dintre care cel al poeziei nu ar fi fost nici pe departe ultimul). În continuare, vom releva, pe scurt, sensul fiecărei piese a ciclului, încercînd să cuprindem însuși procesul devenirii concepției muzicale a autorului său.

Arcade, scrisă în 1962 — una dintre lucrările de cea mai originală și inspirată viziune nu numai din literatura românească (să nu uităm că, în anul în care a fost scrisă, muzica românească se găsea pe cu totul alte drumuri) dar și din cea universală contemporană, va pune fundamentele axiomatice ale întregului ciclu (principiul ritmului complementar, „efectul global", informația de o redundanță neobișnuită, aplicarea noțiunii de grup în sfera înălțimilor și duratelor sunetelor, etc.); algoritmul ei este cel mai complex, datele probabilistice fiind în întregime eliminate. Ideea principală, legată poate și de cunoștința făcută de autor în acel timp cu unele noțiuni matematice (ca aceea de axiomatizare, de grup, etc.) dar, în mod cert și de o gîndire la un nivel mai larg, nu numai matematic ci și general artistic, filozofic, a pornit de la un simplu joc, sugerat de valorosul studiu al compozitorului și muzicologului Wilhelm Berger *Moduri și proporții*, publicat în revista Muzica, joc care a constat în asocierea la un desen geometric a unei scheme numerice (șirul cifrelor lui Fibonacci, descompuse treptat pînă la cele mai mici componente, aplicat atît la înălțimea cît și la durata sunetului). Acest ansamblu de raporturi înălțime/durată a fost apoi orchestrat cu timbre diferite, dintr-un interes, inițial, pur experimental, fără finalitate estetică precizată, conștientă, scopul compozitorului fiind de a releva contrastul între structura de grupoid a înălțimilor și cea corespunzătoare a duratelor, în care lipsește elementul invers, timpul nefiind retrogradabil (traducînd în terminologie muzicală, dacă curba înălțimilor sunetului poate reveni la zero, de unde a plecat, realizînd o simetrie perfectă, cea a duratelor nu poate merge decît într-o singură direcție, simetria avînd alt înțeles).

Desigur, prezentarea extrem de schematică a procesului „găsirii" ideii *Arcadelor* nu rezolvă integral problema sensului acestei orientări. Aurel Stroe a declarat în repetate rînduri că a fost impresionat încă din copilărie de cîntecele lungi auzite la țară, de „redundanța extraordinară a unui cîntec simplu, repetat de nenumărate ori în șir" sau, de uniformitatea majestuoasă a peisajului montan (o altă formă de redundanță, de data aceasta vizuală); este de asemenea important a reaminti că unele momente din creația sa mai veche (de ex. partea lentă din *Sonata pentru pian* — lucrare scrisă în Conservator — sau unele fragmente din *Monumentum*) ca și preocupările sale constante pentru formalizare, rigoare, pregătesc îndelung un asemenea mod de a gîndi. Remarcăm, ca o curiozitate nu lipsită de semnificație faptul că, prima impresie lăsată de prezentarea lucrării în public a fost aceea că *Arcade* reprezintă o experiență foarte interesantă dar, în orice caz, nu mai mult decît o experiență situată „la limitele muzicii", puțini fiind atunci (în 1963, mai precis) acei care au intuit prezența unei orientări artistice fundamentale, de mare originalitate și valoare, semnarea actului de naștere al unei personalități muzicale de o forță neobișnuită, forță cu atît mai mare cu cît se aplica celor mai simple elemente muzicale — durate, înălțimi, registre, etc., uitîndu-se deliberat o întreagă istorie a muzicii (cel puțin aparent), pentru a construi o artă sonoră bazată pe alte principii. „Experiența de la limitele muzicii" s-a dovedit a juca un rol hotărîtor în creația nu numai a compozitorului Aurel Stroe, dar și în aceea a multor compozitori contemporani, fiind pe deplin asimilată de muzica românească, la a cărei efervescență și direcționare ulterioară a contribuit din plin. Peste cîțiva ani, în 1966, *Laude I* se va dovedi încă și mai aproape de aceste limite ale muzicii. Între aceste două lucrări, piesa *Armonia*, scrisă în 1963 pentru instrumente de alamă — încă neprezentată publicului — (care simplifică de altfel aceste date la maximum, renunțînd la regula ce determină înălțimile, deci la intervalul melodic), urmată de *Muzica de concert pentru pian, alămuri, și percuție*, scrisă în 1964 (care conține o parte a 2-a și a 4-a intitulate tot *Armonia*, fiind însă vorba de altă piesă decît cea precedentă), apoi de cantata *Numai prin timp poate fi timpul cucerit*, scrisă în 1965 (pe versuri de T. S. Elliot), reprezintă certe reușite ale unei faze tranzitorii către etapa următoare, în care va deveni evident că această concepție muzicală reclamă folosirea calculatorului electronic, pentru stăpînirea integrală a parametrilor unei compoziții. Folosit parțial în cantată (care se bazează, ca și *Muzica de concert*, pe epuizarea unui șir de permutări relativ mic), el este integral adoptat pentru compunerea pieselor *Laude I* și *Laude II* (1966 și 1968) și din nou doar parțial, apoi, în *Canto I* (unde sînt programate statistic, cu ajutorul calculatorului, doar decalajele vocilor, aici intervenind

un nou element și anume, cel aleatoric, care va cîștiga treptat în importanță, fără a deveni vreodată însă preponderent).

Piesa *Laude I* reprezintă, credem, cea mai pură, concentrată — dar și severă, dură — expresie a concepției muzicale a lui Stroe (poate și pentru aceasta este una din piesele la care compozitorul însuși ține cel mai mult). Cifrele fibonnaciene sînt aplicate, ca și în *Arcade*, atît la durate cît și la intervale, renunțîndu-se însă aici la aspectul geometric al macrostructurii. Timbrele sînt de asemenea reduse la două categorii : *tenuto* și *pizzicatto à la Bartok* ale unei orchestre de coarde,sobrietate voită, care coboară și pe plan coloristic nivelul informațional la minimum, punîndu-ne în prezența unei lucrări poate unice în *toată istoria muzicii, ale cărei surse nu pot* fi găsite în arta cultă ci, poate doar în cultura populară străveche românească sau orientală. Problematica piesei *Laude II* este, în linii generale, aceeași, ea cuprinzînd însă și alte moduri de emisie ale sunetului, adaptate unei formații instrumentale mai ample.

Odată cu *Canto I* (1967) și *Canto II* (1971), atenția compozitorului se îndreaptă spre alte domenii. Materialul propriuzis muzical este constituit de cîntece populare (din întreaga lume, în prima piesă și din România în cea de a doua), distilate însă de o asemenea manieră pentru a deveni apte prelucrării cu mijloacele cunoscute din lucrările precedente. Astfel, *Canto I* urmează programul ritmic al piesei *Laude I*, aici intervenind însă, reamintim, factorul aleatoric, cu rolul de a îmbogăți o schemă compozițională mult mai simplă decît pînă acum, schemă incluzînd operații elementare ce pot fi stăpînite și „manual", deci fără calculator (a cărui contribuție pur cantitativă în aceste lucrări este astfel evidențiată). Factorul aleatoric evoluează apoi : în timp ce *Canto I* este scrisă riguros în măsură, cu o ritmică precisă (calculatorul programînd statistic doar decalajele între „meloformații", determinînd puncte unde poate intra un instrument sau unde trebuie să intre dacă n-a intrat pînă în acel moment — deci, încă o libertate nouă acordată interpretului — și același lucru pentru încheierea intervenției), în *Canto II* este folosită notația proporțională (ce include desigur o mare doză de aproximație, în ciuda rigorii ei aparente), elementul statistic intervenind apoi în aproape toți ceilalți parametri. „Acesta este punctul final al ciclului, cînd ajung la aleatorism total și la o schemă compozițională foarte simplă". În plus, față de piesele pilon ale ciclului — *Arcade* și *Laude* — piesele *Canto* aduc o *informație în plus, pe plan melodic și timbral* ; ele par astfel mai tradiționale, concepția lor fiind însă foarte departe de a fi tradițională.

X

„Sunetele au devenit un mijloc pentru a realiza o construcție care să răspundă unor întrebări", întrebări de ordin general uman, filozofic. „Acesta este motivul pentru care nici nu-mi sînt necesare mijloace prea bogate". Nu se urmărește cu tot dinadinsul „a se comunica ceva, a se face mărturisiri, a se face o operă frumoasă". „Niciodată nu m-am gîndit să fac o operă frumoasă, nici în *Arcade*, nici în *Canto II*" — lucrări care sînt considerate ca atare într-o măsură mai mare decît celelalte. În concepția autorului, noțiunile de frumos și urît țin de o viziune estetică neoplatonică, care și-a găsit modul cel mai strălucit de afirmare în clasicismul muzical vienez, în special în creația lui Mozart. „Mozart este cel mai mare maestru în transmiterea informației" ; la el, informația este de o bogăție maximă pe unitatea de timp și tocmai acesta este modul în care se produce o emoție estetică intensă. Este vorba de „viziunea unei lumi întru totul clasice, ca un templu antic, așa cum o vedea și Goethe", stilul mozartian fiind „înălțarea pînă la o culme ideală a frumosului în sens neoplatonic". Că acest ideal artistic, poate cel mai pur și deci cel mai nobil dintre toate, nu este unicul drum pentru a ajunge la emoția estetică, ne-o dovedesc în mod convingător ultimele cvartete ale lui Beethoven, în care informația este de asemenea bogată (poate ne depășește chiar posibilitățile de percepție uneori) ; cu toate acestea, emoția estetică nu mai are o legătură nemijlocită cu cantitatea de informație. Acum contează, în primul rînd, concepția autorului, acel „ceva" care rămîne după ce s-a ascultat muzica, ecourile pe care le trezesc în auditor uneori surprinzătoarele rezolvări beethoveniene — sau nerezolvări ! — și nu atît de mult trăirea concomitentă execuției muzicii. Cu toate că și această trăire nu este de loc vidă de impresii și emoții, stilul propriu zis nu mai are importanța din muzica mozartiană ; în schimb, o asemenea lucrare generează permanent noi idei, uneori și după cîțiva ani după ce a fost ascultată (în cazul lui Beethoven, ea generează idei și după multe decenii !). Dacă talentul muzical este indispensabil în realizarea stilistică mozartiană, muzica cvartetelor beethoveniene pare că dovedește unele neputințe (dovedește în schimb geniu, este adevărat !), ea pare a fi privită parcă dinafară. „În anumite epoci, nu muzicienii cei mai autentici aduc cel mai mult nou".

„Mă interesează să construiesc o muzică non-informațională", declară Aurel Stroe. Scopul lui este acela de „a scălda auditoriul într-o anumită structură", care-și epuizează, în fond, noutatea informației după cîteva secunde, pînă aceasta „se îmbibă de ea ca o sugativă de umezeală", urmînd ca piesa și semnificația ei mai profundă să i se releve nu în timpul audiției, ci în special după terminarea ei, cînd ea există în memoria sa. Dar dacă o operă muzicală oferă o informație complet redundantă la audiție, atunci s-ar putea invoca inutilitatea audierii ei, „povestirea" ei, ca și relevarea verbală a eventualelor semnificații păstrînd suficiente. În timp ce o lucrare de Mozart nu poate fi „povestită", dar poate fi audiată de nenumărate ori, o a doua audiție a unei lucrări „noninformaționale" nu ar părea necesară și, poate, nici suportabilă.

In realitate, acest gen de muzică oferă în mod cert un anumit tip de informație (lăsînd la o parte faptul că perceperea artistică are o valoare subiectivă, individuală, ireductibilă, neînlocuibilă cu alte forme de comunicare). Astfel, determinăm în *Laude I*, de ex., frecvența schimburilor ritmice, numărul variabil de pizzicatouri pe unitatea de timp, etc. care conduc la o percepție a timpului muzical opusă celei mozartiene. Nu este însă de presupus că o sensibilitate artistică, oricît de rafinată sau de adapta-

bilă, ar putea deduce și după ce legi se produc aceste schimbări, deoarece ele nu se produc decît probabilistic, sau — pe de altă parte — că s-ar mulțumi cu aceste „schimbări pe loc", repetate la nesfîrșit. Există tipuri bine definite de informație redundantă în acest sens : astfel, în timp ce în *Laude*, informația pe secundă este relativ bogată, dar apoi nu mai intervine nimic nou, în *Canto* există, în schimb, o informație mai bogată pe plan macrotemporal, imperceptibilă aproape în decurs de cîteva secunde (este vorba de acea mișcare lentă descendentă sau ascendentă). Dacă am compara aceste tipuri informaționale cu fenomenele naturale cu care prezintă similitudini — este evident că ne referim deocamdată la informația în sens foarte general, de cantitate de evenimente pe unitatea de timp, în cadrul unui sistem, informația estetică fiind calitativ altceva — *Laude* ar putea fi asemănată cu mișcarea valurilor mării, variate aparent dar permanent aceleași în fond (informație microtemporală, nestructurată macrotemporal), iar *Canto* cu mișcarea norilor de pe cer, imobili aparent, dar în continuă metamorfoză lentă, imperceptibilă (informație macrotemporală, nestructurată sau structurată foarte slab microtemporal). În ambele cazuri nu putem stabili însă nici-o regulă, o periodicitate sau un complex de periodicități, rațiunea noastră renunțînd curînd (pe planul aprecierii estetice, nu al cunoașterii științifice) să caute instinctiv acele legi structurante, de altfel inexistente sau existente doar statistic, prin această renunțare manifestîndu-se poate și efectul terapeutic, deconectant, asupra sistemului nervos al acestor fenomene ale naturii, care ne obligă, ne reduc la o contemplare pură. Gîndirea specific europeană — în măsura în care putem defini o asemenea noțiune — a încercat însă permanent să descopere legi, să clasifice, să aibă o atitudine activă ; aceasta a și contribuit la progresul ei rapid în ultimele milenii. Contemplarea pură, anularea temporară a capacității analitice, este oare incompatibilă cu acest mod de a gîndi, mai ales dacă ne referim la acțiunea formativă a artei asupra spiritului uman ? Considerăm nu numai a fi departe de adevăr, dar și pe un drum greșit. De altfel, problema a fost nu odată pusă (este vorba de atitudinea în fața ofertei nu numai a informației voit redundante, ci și a haosului, informalului) și, fără a încerca să dăm răspunsuri definitive — nici nu credem că ar exista asemenea răspunsuri — sau a contenta șocul produs de acest mod de a concepe arta față de tipul de percepție tradițională, remarcăm că, în fond, capacitatea analitică suferă o deplasare importantă, în cazul muzicii analizate de noi, din timpul audierii operei în timpul de după terminarea audiției. (Acest punct de vedere este integral valabil doar pentru o artă temporală). O lucrare ca *Laude I*, derutantă în timpul audiției, se impune cu adevărat abia după ce aceasta s-a terminat, obligînd la reconsiderarea noțiunilor curente, ne emoționează, în fond, prin prezența ei statuară, ca „un zid de care te lovești fără să vrei", ca un obiect din natură ; întreaga capacitate intelectuală a auditorului, departe de a fi blocată, este stimulată intens și acest proces continuă mult timp după terminarea lucrării, pentru că această lucrare, prin „structura ei în afara timpului" (vom reveni asupra acestei noțiuni) nu poate fi uitată, neglijată. Este vorba deci nu de a pierde unele calități ale intelectului, ci de a le ascuți, rafina. Există mai multe etaje ale percepției : celei imediate — în esență, cu o componentă pur senzorială mult mai vie decît cea abstractizantă — i se adaugă percepția de ansamblu, la un nivel la care ea devine o geneză proprie, aceasta antrenînd, în continuare, noi sfere ale gîndirii. De altfel, este momentul să precizăm că informația de ordin general nu se suprapune neapărat cu cea estetică ; altfel, ar însemna că, cu cît o artă transmite o informație convențională mai bogată (deci este mai structurată, mai complicată) ar fi mai valoroasă din punct de vedere estetic decît o artă simplă. Există desigur o informație, pe care am numit-o convențională, pe plan ritmic, melodic, timbral, etc., există și o informație globală, pe plan de ansamblu (prin operația numită „superizare", proprie comunicării artistice, se integrează diferitele informații receptate într-un etaj superior), dar informația propriuzis estetică constă în anumite raporturi, nu întotdeauna ușor de precizat (în aceasta constă secretul artei !) între toate aceste etaje diferite. Esteticianul Max Bense, întemeietorul esteticii informaționale, consideră că formalizarea tuturor parametrilor unei arte în scopul măsurării precise a informației la nivelul fiecăruia este esențială în analiza informației estetice, dar nu afirmă că o epuizează astfel. Chiar în cazul lui Mozart, maestrul de necontestat al transmiterii informației muzicale, important nu este numărul de modulații pe minut sau variația ritmică — de altfel relativ reduse — ci faptul că acestea se integrează într-o anumită viziune clasică asupra artei. Deci, principial, poate avea valoare estetică (cu atît mai mult cu cît am omis din descrierea noastră de pînă aici alți factori, între care cel sociologic este de asemenea foarte important) și acea muzică ce aduce puțină sau deloc informație convențională, între aceste două concepte neexistînd un raport direct, nemijlocit. Sau, cu alte cuvinte, mai explicit : în cadrul informației culturale complexe, echilibrul interior al diferitelor etaje de informație poate fi structurat în diferite feluri.

Aurel Stroe a fost obsedat permanent de ideea reducerii la esențial, a spălării complicațiilor, a „formelor — mumă anonime", numite de el și „structuri generative", idee care explică admirația sa timpurie pentru lumea sculpturală a lui Brîncuși, ca și înrudirea evidentă de concepție. Munca de creație înseamnă o simplificare continuă a ideii inițiale, pînă la cucerirea — în cel mai fericit caz — a unei asemenea structuri fundamentate, ireductibile. „Întreg ciclul care începe cu *Arcade* ține de o estetică generativă", în sensul gramaticii generative a lui Chomsky (pe care, de altfel, compozitorul nu-l cunoștea atunci). „O lucrare nereușită însemnează o lucrare insuficient simplificată, „spălată", noțiunile de frumos și urît avînd, într-o viziune estetică generativă, valoarea de reușit sau nereușit în funcție de gradul de relevare a unei „forme-mumă". „Urîtul și frumosul se asociază cu o mentalitate neoplatonică, ori mentalitatea mea este generativă". O piesă nereușită nu se constituie deci ca structură tip, ea nu are valoare ontologică, prezentînd cel mult un interes parțial, pur experimental, documentar ; „eu prefer lucrurile duse pînă

la ultima expresie". Este, credem, același drum pe care l-au avut capodoperele brîncușiene pînă a-și cuceri forma lor elementară, de „ultimă expresie". Aceste forme nu pot fi, desigur, continuate sau imitate, ele pot fi doar o singură dată găsite. Faptul că ele se întîlnesc și în natură — ca în cazul unor forme brîncușiene sau a mișcării statice din *Arcade* sau *Laude* — ridică noi probleme de metalimbaj artistic, deoarece acest tip de structuri nu pot fi judecate în sine, doar la nivelul existenței lor, ci în funcție de intenționalitatea artistului care le-a creat, precum și în funcție de ciclul respectiv de lucrări, de drumul pe care este situat artistul sau chiar de cultura țării din care face parte. Din acest punct de vedere, titlul lucrării — care poate pune în lumină un aspect esențial — are un rol important în aprecierea ei pe plan metaartistic. Natura a creat obiecte sau fenomene cărora omul le poate găsi o structură sau mai multe, pe diferite planuri, dar unei opere de artă îi preexistă structura, iar această intenție a creatorului este încărcată de semnificații multiple. (De ex. faptul că Stroe a ales cîntece românești și nu melodii de jazz pentru *Canto II* sau și-a intitulat piesele — *Arcade, Laude, Canto* — ne face să le judecăm involuntar altfel, — ca și pe oul lui Brîncuși intitulat „Începutul lumii" — decît dacă s-ar fi numit Muzică nr. 1, 2 și 3 pentru orchestră ; aceasta, accentuăm, pe plan metamuzical, deoarece pe plan pur muzical muzica își este suficientă sie-și). „Omul nu poate crea natură, dar dacă reușește să creeze un obiect cu valoare ontică, de sine stătătoare, deci mai mult decît un limbaj artistic, el poate continua opera naturii". Un tablou din renaștere reprezintă un limbaj, dar un pietroi al lui Brâncuși poate face parte din natură, este nu numai un limbaj, ci o formă — arhetip, așa cum ar fi putut crea și natura în cazul în care nu a creat deja. Planul artistic este regăsit prin valoarea acordată datelor concrete, pur senzoriale, — care țin și ele de structură însă, nu sînt adăugate — ca de ex. bogăția de culori timbrale din *Arcade* sau *Canto II*, care urmărește să pună în evidență un alt tip de structură decît austeritatea din *Laude*, sau ca lustrul, sau aspectul poros, aspru, aparent nefinisat, al unor sculpturi brîncușiene. Aceste planuri sînt interdependente, sărăcirea unuia dintre ele anulînd rezultatul ansamblului, „ascunzînd" sau „încărcînd" inutil forma primară.

Prezentarea ca operă de artă a unei structuri arhetipale, însoțită însă și de fazele căutării sale, sau înfățișarea a însuși procesului descoperirii acestor structuri dintr-un ansamblu informm, ca „o lume în stare născîndă" este o idee care-l preocupă intens în ultimul timp pe Aurel Stroe. Găsită într-un stadiu incipient, în ultimele cvartete beethoveniene sau în proza lui William Faulkner și exploatată de către compozitor în opera sa „Ça n'aura pas le Prix Nobel", această idee este, privită în mare, tot o structură arhetipală, însă de data aceasta mobilă, în care factorul timp își regăsește noi valențe, la un nivel deasemenea metaartistic. Această concepție — deși nu mai impune șlefuirea excesivă a formei — se opune, aparent paradoxal, muzicii improvizatorice care caută de asemenea o structură chiar pe parcursul desfășurării ei, iar nu în timpul unui lucru care o precede. Critica severă a improvizației libere de către Xénakis întrunește însă deplinul acord al lui Stroe. „Această muzică sărăcește structura în afara timpului, fără care nu poate dura o operă artistică", ea reprezintă tot un limbaj doar și încă un limbaj prea încărcat de locuri comune inevitabile, prea aproape de instinct, ea nu poate crea un obiect care să existe prin structura lui. Există desigur și argumente serioase în favoarea spontaneității, a jocului imprevizibilului, a capacității intuiției de a găsi idei noi, poate și structuri noi (chiar dacă ele nu au preexistat intenționat, conștient — în fond, nu aceasta este hotărîtor ; se pare că însuși manifestarea personalității originale a lui Beethoven în improvizațiile la pian a precedat pe cea din lucrările scrise din aceiași perioadă). Rămîne deschisă problema dacă, încercînd să folosim rezultatele unei improvizații, se pierde ceva din spontaneitatea ei sau dacă, din contră, se potențializează ceva. Și visul — subconștient pur — structurează într-un anumit fel, dar el aduce întotdeauna prea multă întîmplare destructurantă, prea mult „zgomot de fond", balast, pentru a putea fi considerat altfel decît ca o sursă de idei sau ca un exercițiu stimulativ, idei ce abia apoi pot fi întrebuințate într-un ansamblu coerent. Pentru că opera *Ça n'aura pas le Prix Nobel* este un ansamblu coerent, în care acest balast este utilizat cu o finalitate artistică precisă. În același timp, astfel ne apare clară și poziția compozitorului față de noțiunea de experiment (să nu uităm titlul *Démarche musicale* al ciclului său), poziție care este aceea a unui constructor prin excelență (chiar în cazul proiectului *Fintînii*, importantă nu este succesiunea întîmplătoare a fenomenelor meteorologice naturale ci felul în care se complică, prin contribuția personală a creatorului — constructor acești factori). Refuzînd pasivitatea în fața aleatoricului („aleatorismul a adus și mult bine, dar și o sărăcire extraordinară a muzicii"), el consideră, pe de altă parte că, practic, nu se poate investiga, căuta, fără a declanșa mecanismul emoțional, după cum nu se poate urmări acest efect fără un minimum de experimentare. Renunțînd la o asemenea clasificare rigidă, oricît de comodă, este mai corect a considera experimentul, emoția, doar ca aspecte, planuri diferite ale structurii care este hotărîtă logic.

„Am pornit de la stări foarte subiective, ca un compozitor expresionist și am încercat, pe măsură ce lucram, să desprind de aici niște legi de creație ale unei asemenea muzici, care legi să acționeze cîteodată mai puternic sau mai slab." În opera sa, citată mai sus, scrisă între anii 1966—1969, realizare importantă pe acest nou drum, este vorba de un joc continuu, dozat cu grijă, între vorbirea dezordonată și cîntec (idee reluată apoi, într-o formă simplificată, într-o lucrare mai nouă, opera radiofonică *De Ptolomei*, scrisă în 1970), impresia de neterminat, mobil, de căutare permanentă fiind în intenția compozitorului, la nivelul muzical adăogîndu-se cel al acțiunii scenice, diferite zgomote, ca și deplasarea orchestrei de pe scenă în fossă și înapoi pe scenă, în actele I și III. Față de unele lucrări de cameră instrumentale, ea prezintă avantajul prezenței unui nou plan, semantic precis, cel al textului.

Folosim acest prilej pentru a remarca modul relativ simplu, axat evident pe cel tradițional, de tratare a

instrumentelor muzicale de către Aurel Stroe. Chiar în această operă, el încearcă să înglobeze în structură noi moduri de emisie, zgomote, etc. fără a renunța la timbrele clasice, pe care le consideră infinit mai complexe, mai ordonate (fie că e vorba de un sunet de oboi sau unul de tam-tam). Faptul este facilitat poate de interesul său special pentru structură, iar nu pentru materialul sonor în sine; ceea ce nu înseamnă însă, desigur, că moduri cu totul noi de emisie sau chiar introducerea, de ex. a unei mișcări de jucării muzicale pe scenă în *Canto I*, în sens invers mișcării muzicii propriu zise, nu și-ar găsi locul în creația sa, pentru a nu ne referi din nou la frumusețea timbrală cuceritoare a *Arcadelor* sau *Canto II* (frumusețe care, repetăm, nu a fost căutată în sine, ci tinde să reliefeze structura de bază).

În domeniul muzicii electronice, compozitorul a terminat, în 1972, piesa *Simfonia*. Autorul afirmă: „Cred că voi fi autorul unei singure piese electronice", piesă, adăugăm, pe deplin originală, pe linia consecventă a căutărilor sale, fără a recurge nici un moment la formulele, uneori exasperant de uzate, ale muzicii electronice în general. Exceptînd cîteva reușite, el își exprimă îndoiala față de nivelul actual, dominat de diletantism, al acestei sfere de creație, în mod special în cazul lucrărilor ce folosesc și sunete naturale, pre-înregistrate, dar, pe de altă parte, entuziasmul de principiu față de un drum care oferă posibilitatea — deocamdată doar teoretică, este adevărat — de a compune integral rațional operațiile componistice, pornind de la elemente (inclusiv sunetele izolate) cunoscute în întregime. Vastitatea derutantă a perspectivei deschise astfel contribuie însă, în prezent, doar la lipsa totală a stăpînirii practice a materialului, fenomen comun cu cel prilejuit de utilizarea calculatorului („nu știu cum să-mi transcriu clasa mea de compoziție, cum s-o fac practic"), după cum „Xénakis nu stăpînește, muzical vorbind, toate elementele pe care matematica le pune la dispoziție". Rămîne, fără îndoială, încă de discutat problema dacă o cunoaștere exhaustivă a acestei noi lumi —este vorba de o lume infinită de frecvențe, intensități etc. și raporturi între ele — poate fi realizată (desigur, o serie de clasificări ar însemna încă un punct de sprijin extrem de prețios !) și, pe de altă parte, dacă o asemenea cunoaștere ar fi absolut necesară compozitorului. Din punctul de vedere al lui Stroe, necunoașterea duce la improvizație, iar improvizația înseamnă structură încă nefinisată, încă departe de o formă arhetipală. Dacă drumul spre o asemenea formă nu este la fel de interesant uneori ca și forma însuși, rămîne să o demonstreze orice operă de artă reușită; Aurel Stroe a ales însă în mod hotărît soluția extremă, a parcurgerii acestui drum pînă la capăt.

Încercînd găsirea unor puncte de sprijin pentru a plasa în ansamblul muzicii contemporane creația lui Aurel Stroe, vom remarca din nou caracterul ei singular, originalitatea sa cu totul ieșită din comun, care se opune unor asemenea apropieri. Dacă asemănări de metodă există între Aurel Stroe și Jannis Xénakis, rezultatele diferă adesea substanțial, cel de-al doilea compozitor avînd o orientare, cel puțin parțial diferită, accentele sale dramatice fiind total absente în muzica autorului *Arcadelor;* de asemenea, sonorități asemănătoare unor momente din *Eonta*, de ex., rămîn întîmplătoare evident și de altfel, cu totul izolate. Delimitarea aceasta s-a accentuat în ultimul timp, cînd Stroe a renunțat la programarea integrală. O filieră mult mai aproape de adevăr pare să fie aceea prin Messiaen, personalitate muzicală care l-a influențat mult pe Stroe în primele sale lucrări, și care a fost și profesorul lui Xénakis. Există de asemenea factori comuni cu Ligeti, compozitor a cărui intuiție a timbrului Aurel Stroe o apreciază în mod cu totul deosebit, nu fără a-i reproșa autorului pieselor *Athmosphères, Lontano* sau *Aventures* un anumit empirism, inconsecvență în tratarea macrostructurii. Elemente de asemănare cu *Lontano* (1967), lucrare scrisă în orice caz după execuția publică a *Laudelor*, (cunoscută de Ligeti la Darmstadt în 1966, alături de *Muzica pentru Oedip la Colonna*, nu merg pînă în profunzimea gîndirii muzicale, care rămîne la Ligeti relativ tradițională (formă cu dramaturgie de tip clasic, intervalică neordonată deplin, etc.) în comparație cu cea a lui Stroe. De remarcat, de altfel, că atît Xénakis, compozitor de naționalitate greacă, cît și Ligeti, de naționalitate maghiară (în prezent activînd, primul în Franța, iar celălalt în Germania Occidentală) sînt născuți pe pămînt românesc, fapt care ar putea ascunde unele explicații pentru poligeneza unor idei care „plutesc în aer" în anumite perioade. Alte asemănări cu totul exterioare cu muzica lui Morton Feldmann, compozitor american puțin cunoscut la noi, a cărui lume sonoră este de asemeni ireductibilă, inimitabilă, cu piesa *Stimmung* de Stockhausen, sau, cu mult înainte, cu Debussy sau chiar cu unele momente izolate din Bartok, ne fac să renunțăm a mai încerca să găsim altă sursă a orientării stilistice a lui Aurel Stroe în altă parte decît în folclorul nostru arhaic (de ex. în cîntecele lungi sau în rituale), înrudit în formele sale primare cu cel de pe toate meridianele, folclor care, după ce a sugerat soluții originale de fond (de ex. ideea informației redundante) oferă azi și materialul muzical concret pentru *Canto II*, material tratat, desigur, la nivelul posibilităților sale actuale. Oservăm că Debussy, compozitor direct premergător lui Messiaen, a fost în aceiași măsură cu acesta interesat de folclorul exotic, pătrunzîndu-i în mod surprinzător uneori sensurile, fără a merge însă pînă la capăt pe acest drum, din punct de vedere al concepției. Se poate, de altfel, apela la folclor exotic, oriental, păstrînd o concepție absolut tradițională, deci occidentală, despre formă, cazul celor mai mulți compozitori de școli naționale.

Preocuparea pentru sugestiile cele mai intime ale folclorului autohton sau oriental, determinată prin multe filiere și planuri, așa cum rezultă din cele schițate mai sus într-un mod mai mult decît sumar, doar prin raportare la muzica actuală a lui Aurel

Stroe, nu constituie însă pentru compozitor un punct de oprire în evoluţia gîndirii muzicale. Astfel, el îl consideră pe John Cage, adeptul fidel pe plan muzical al doctrinei zen, ca un tradiţonalist („un mare compozitor de sursă exotică"), adevăratul compozitor inovator al secolului nostru fiind acela care utilizează mijloacele puse la îndemînă de acest secol, deci calculatorul electronic, instrumentele şi posibilităţile muzicii electronice, sau instrumentele logice de gîndire matematică (inutil a reîncepe aici să demonstrăm faptul că un instrument rămîne un accesoriu, în slujba celui care-l mînuieşte), profitînd deci de imensele posibilităţi deschise astfel spiritului uman în ştiinţă şi artă. (Chiar şi o orientare negativistă, anticonstructivistă sau antilogică poate fi susţinută în mod optim pe această cale, memoria unui calculator putînd cuprinde sau uita orice i se indică în acest sens, putînd sonda eventual de la început posibilităţile de bază ale sunetului muzical). Dacă ciclul *Démarche musicale* al compozitorului Aurel Stroe reprezintă tocmai o asemenea orientare, a cărei consecvenţă şi valoare se impune azi lumii muzicale de pretutindeni, ultimele sale lucrări *Fragment dintr-un proces sonor* pentru flaut, două piane şi percuţie, *A visa înseamnă a dezangrena timpurile suprapuse* pentru trio (clarinet, violă şi pian) ca şi noua operă în lucru *Ce n'était qu'Aristophan* dovedesc că ea nu reprezintă nici pe departe un drum închis, ci poate tocmai drumul central, cel mai important dintre multiplele direcţii ale muzicii contemporane.

OPINII

Ora de „Anti-Muzică"

de **MAURICIU VESCAN**

Titlul acestor rînduri nu vrea să manifeste nici teribilism şi nici originalitate. El s-a conturat în urma nenumăratelor impresii şi gînduri legate de modul în care se predă cultura muzicală, de modul în care se dezvoltă mai ales gustul muzical al generaţiilor de şcolari, în majoritatea orelor de muzică din şcolile de cultură generală. Problema nu este nouă. De aceasta s-a ocupat atît presa de specialitate cît şi paginile culturale din cotidienele noastre. Ceea ce ne surprinde este însă faptul că deşi opinia muzicală şi cea generală manifestă nemulţumiri legitime, nu se întrevede un plan de măsuri pentru schimbarea situaţiei, iar consecinţele negative se adîncesc cu trecerea timpului. Iată una dintre acestea.

Problema frecventării manifestărilor muzicale (concerte, spectacole de operă, balet şi chiar de operetă) de către tineret a fost ridicată adesea în dezbaterile cu instituţiile muzicale. Se remarcă în mod deosebit caracterul unilateral pe care-l capătă gustul estetic muzical al tineretului îndreptat spre muzica uşoară. Este normal, desigur, ca acest gen să atragă mai mult, mai repede şi mai uşor masele largi ale tineretului şi acest fenomen nu poate fi considerat negativ dacă astfel se propagă muzica uşoară de calitate. Şi muzica uşoară de calitate contribuie la formarea simţului estetic muzical. De altfel trebuie spus că dezvoltarea muzicii uşoare este legată de dezvoltarea culturii muzicale a celor care o creează şi o practică. Este cunoscut faptul că evoluţia spre trepte superioare a muzicii uşoare este în strînsă legătură cu dezvoltarea culturii muzicale în general. Evoluţia spre melodii ample, dezvoltate, spre armonii de factură mai variată şi complexă, spre orchestraţii mai colorate, introducerea unei tehnici superioare în creaţia şi interpretarea muzicii uşoare se datorează tocmai însuşirii de către compozitorii şi interpreţii genului a unei culturi muzicale superioare. Dar unilateralitatea dezvoltării gustului muzical numai către acest gen constituie o problemă.

Documentele de partid din ultimii ani care se referă la formarea omului nou, constructor al socialismului şi comunismului, pun în mod deosebit accentul pe necesitatea creării unui profil spiritual multilateral.

Omul stă în centrul atenţiei tuturor măsurilor de partid şi de stat cu privire la construcţia materială şi spirituală. El trebuie să se poată bucura de toate bunurile materiale şi spirituale pe care le-a creat, le creează şi le va crea societatea. Nu putem concepe, azi, ca şcoala noastră care formează spiritual generaţiile de cetăţeni de mîine să scape din obiectiv preocuparea ca şcolarul de azi şi maturul, de mîine, să se obişnuiască a înţelege mesajul de idei şi simţăminte înobilatoare pe care le oferă un roman de Rebreanu, o pictură de Rembrandt sau Grigorescu, o simfonie de Beethoven sau Ceaicovschi. Manualele de limba română cuprind şi literatura poetică şi dramatică cu tot ceea ce este mai preţios în tezaurul literar al poporului nostru şi în cel universal. În felul acesta, de pe băncile şcolii, copilul îşi dezvoltă gustul pentru poeziile lui Coşbuc, Eminescu sau Heine, pentru nuvelele lui Sadoveanu sau Gorki, pentru teatrul lui Shakespeare sau Caragiale. Astfel, absolventul şcolii de cultură generală, obişnuit cu lectura beletristică, va căpăta trăsăturile intelectuale ale unui cititor pentru care lectura unei opere literare constituie o necesitate. Cultura sa literară, gustul său pentru o poezie sau un roman, va fi un fapt împlinit în perioada frecventării şcolii.

Se pune în mod legitim întrebarea dacă şi în orele de predare a muzicii, e drept mai puţine la număr, se obţin aceleaşi rezultate: formarea gustului pentru

muzică, formarea obiceiului, devenit o necesitate spirituală, de a asculta un concert simfonic, de a viziona un spectacol muzical (operă, balet sau operetă). Dacă orele de predare a muzicii în şcoala de cultură generală nu au şi nu ating un asemenea obiectiv, mi se pare că întreaga cheltuială făcută de statul nostru şi toată energia consumată în aceste ore de către profesori şi elevi, este fără obiect. Şi, de fapt, acesta este marele păcat al sistemului de astăzi în predarea muzicii din şcolile de cultură generală. Elevul care a absolvit o asemenea şcoală nu s-a obişnuit să asculte rapsodiile lui Enescu, simfoniile de Beethoven sau operele de Verdi ; nu simte nevoia să asculte un lied de Schubert sau un preludiu de Chopin. La aceasta se ajunge pentru că în predarea orelor de muzică nu se urmăreşte acest obiectiv ; el este înlocuit cu predarea unor cunoştinţe de teorie şi solfegiu, profesorii avînd de multe ori pretenţii care provoacă atît elevilor cît şi părinţilor (care îşi ajută copiii la rezolvarea temelor) complexe de inferioritate şi chiar repulsie faţă de obiectul muzicii.

Mutatis mutandis, acest procedeu, dacă s-ar aplica şi la orele de limba română, ar trebui să ducă la predarea despre versul iambic, anapest, etc. sau a teoriei genurilor literare, fără ca elevii să citească o poezie de Alecsandri sau Eminescu, sau vreuna din operele literare ale romancierilor şi autorilor dramatici. Este sigur că numai cu predarea teoriei literare elevii nu şi-ar dezvolta gustul estetic literar.

Majoritatea copiilor vin în şcoală fără o educaţie muzicală. Aici trebuie să se înceapă predarea obiectului în aşa fel ca *muzica să fie îndrăgită.* Cum poate fi îndrăgită muzica dacă însuşirea ei constă în predarea teoriei aride a intervalelor, accidenţilor şi tonalităţilor sau în solfegierea chinuitoare (mai ales cînd elevul este lipsit de aptitudini muzicale) a unor fragmente muzicale adesea aride şi respingătoare. Nu putem fi împotriva teoriei şi solfegiului muzical ; acestea însă, trebuie aşezate în urma preocupării pentru îndrăgirea muzicii vii. Sistemul de predare a muzicii trebuie astfel conceput ca noţiunile teoretice să ajute şcolarului în procesul de asimilare a fenomenului muzical viu. Elevul care a îndrăgit „Concertul în re minor" de Mozart va dori, ulterior, să cunoască şi conţinutul teoretic al acestui titlu. Ce este „re minor" ? Atunci explicaţia va răspunde la o necesitate a elevului în procesul său de cunoaştere. Pe asemenea principii ar trebui conceput întregul sistem de predare a muzicii.

Socotim necesar ca Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului să acorde atenţie sporită acestei situaţii. De modul în care ea va fi rezolvată depinde profilul spiritual muzical al viitoarelor generaţii de absolvenţi ai şcolilor. O comisie alcătuită de acest for în colaborare cu Uniunea Compozitorilor ar fi în măsură să traseze liniile directoare pentru ca energia materială şi spirituală cheltuită în activitatea orelor de muzică din şcolile de cultură generală, să se facă *pentru muzică.*

INTERVIURI

Creaţie şi sensibilitate în arta corală

DISCUŢIE CU COMPOZITORUL ŞI DIRIJORUL NICOLAE LUNGU

Apreciat creator de muzică corală, un clasic al creaţiei noastre corale, maestrul Nicolae Lungu a dat publicului românesc şi universal lucrări remarcabile bazate pe o melodică de esenţă folclorică, accesibilă, învesmîntată într-o armonie şi polifonie derivate de cele mai multe ori din aceasta şi servind-o plenar. Angrenat în problemele de creaţie contemporană, prezenţă activă în dezbaterile pe această temă din cadrul Uniunii Compozitorilor, maestrul Nicolae Lungu şi-a adus totdeauna contribuţia sa personală — ecou al unei activităţi sincere şi devotate, închinate de-a lungul unei vieţi bogate în roade cu valoare perenă, afirmării şi impunerii genului muzicii corale româneşti.

Solicităm maestrului Nicolae Lungu, cîteva gînduri legate de problema raportului dintre creaţie şi contemporaneitate.

Muzica nouă, scrisă şi ascultată de la începutul secolului nostru pînă astăzi, constituie un domeniu de „acide" dezbateri. Credeţi că pentru muzica aceasta, ascultătorii trebuie să posede o nouă sensibilitate ?

În unele cazuri, este nevoie de o avizare a publicului, pentru ca ascultătorii să nu creadă că este vorba de o violentare a auzului, cum credeau — de exemplu contemporanii lui Beethoven despre unele „sonorităţi îndrăzneţe" ale sale. Desigur, trebuie învinse comoditatea şi conformismul auzului care tinde să asocieze datele unei realităţi componistice, cu ceea ce se consideră valoros şi valabil. Este nevoie deci, de o sensibilitate corelată cu luciditatea, controlată de ea.

Un element al accesibilităţii artei muzicale este melodia. Cum apreciaţi evoluţia conceptului melodic modern în arta muzicală contemporană ?

În sensul clasic al termenului de „concept melodic", acesta pare a fi pe cale de dispariţie. Privit însă, într-o accepţiune mai largă ca : *desen melodic, traiect, motiv, temă, etc.*, el tinde să renască în alte forme de agregare : *melodie de culori (Klang-*

farbenmelodie), de stări afective, melodie de ambianță, etc.

Unii creatori contemporani afirmă că, pentru muzica nouă, e necesară o armonie nouă, o polifonie nouă, o orchestrație nouă, etc. Sînteți de acord cu această concretizare radicală a antagonismului dintre tradiție și inovație, pe linia creației muzicale?

Existența sunetului se plasează într-un cadru definit de trei planuri: orizontal *(polifonie)* vertical *(armonie)* și plastic-timbral *(coloristic)*. În afara acestor trei dimensiuni, sunetul ca și implicațiile sale în conștiința umană, nu poate exista. *Armonia, polifonia, orchestrația* (nu cele care se învață în școală căci acelea constituie doar repere de uz didactic), nu sînt vechi și noi, ci sînt funcționale și se circumscriu contextului stilistic căruia îi aparțin. *Tradiție* și *inovație* iată două ipostaze de moment, care proiectate în trecut și în viitor se substituie, una celeilalte. În perspectiva istoriei acești doi termeni *(tradiție și inovație)* își estompează unitatea pe fundalul înfruntării acerbe dintre *valoare* și *non valoare*. Și, din păcate, nu întotdeauna valoarea triumfă.

Formele muzicii populare — cîntecele și dansurile — au constituit cele mai reprezentative forme de exprimare a vieții spirituale a unui popor. Credeți că astăzi, acestea mai sînt investite cu valențe convingătoare de valoare universală, pe terenul creației muzicale?

În forma lor primară, rareori le mai găsim în creația cultă a zilei. Le aflăm însă „infuzate" discursului sonor, cu mult rafinament și uneori cu multă candoare. Ele nu mai apar însă atît de pregnant conturate încît să definească un *tip de cultură*, să-l particularizeze în *Concertul* internațional al muzicii.

Din experiența Dvs. de o viață închinată artei corale, v-aș ruga să sugerați cîteva considerații de specific pentru tinerii compozitori care vor să abordeze acest gen.

Vocea omenească, în ciuda fragilității și a domeniului ei de referință și limitat ca posibilități tehnice, posedă încă multe resurse de expresivitate nefolosite. Să nu uităm că vocea nu e totuși un instrument, că are, alături de o calitate remarcabilă (putința de a articula) disponibilități virtuoze destul de restrînse. La noi, cu excepția cîtorva ansambluri vocale — cum ar fi de exemplu: „Madrigalul" —, formațiile corale în general, pot aborda cel mult un grad de dificultate medie. De altfel, muzica corală înseamnă capitolul maximei accesibilități și această constatare trebuie pusă în legătură cu extinderea mișcării corale de amatori. Ca să fii un bun compozitor de muzică corală, este necesar să cunoști foarte bine posibilitățile corului; este necesar să formezi și să organizezi tu însuți un cor, pentru a te convinge că vocea nu poate fi utilizată oricum. *Rămîn la convingerea că muzica corală, prin adresa ei directă în sufletul a milioane de ascultători, poate constitui o poartă sigură de acces spre acceptarea de către public a marii muzici clasice și contemporane.*

Anton DOGARU

Lola Bobescu, profesoara

LOLA BOBESCU, născută la Craiova, primele studii muzicale cu tatăl ei, Aurel Bobescu (frate cu Jean și cu Constantin Bobescu), dovedește de timpuriu aptitudini excepționale de violonistă, începînd de la vîrsta de 4 ani o carieră de „copil minune", cu turnee în întreaga Europă. Prezentată la 7 ani lui Jacques Thibaud la Paris, acesta o recomandă lui Marcel Chailley, care-i predă lecții de vioară la „École Normale". De la 10 ani urmează Conservatorul din Paris (clasa prof. Jules Boucherit), pe care-l absolvă la 12 ani cu „Premier prix". Studiază în continuare muzica de cameră, iar la 14 ani participă la concursul internațional de vioară „Ysaye" de la Bruxelles, clasîndu-se imediat după un grup de violoniști sovietici în frunte cu David Oistrah și după Riccardo Odnoposoff. Stabilită întîi la Paris, iar din 1950 în Belgia, la Bruxelles, întreprinde o strălucită carieră internațională, realizînd turnee în Europa, Africa și Asia (pentru 1974 este programat un turneu în S.U.A. și Japonia). În 1962 înființează orchestra de cameră „Les solistes de Bruxelles" (denumită din 1970 „Ansamblul de coarde Eugène Ysaye" al Orchestrei de cameră din Wallonia), în fruntea căreia se afirmă în numeroase turnee și înregistrări pentru casa de discuri „Deutsche Grammophon-Gesellschaft". Din 1962 funcționează totodată ca profesoară de vioară la Conservatorul din Liège (clasa „Eugène Ysaye").

Din tripla sa activitate de solistă, de conducătoare a ansamblului de cameră „Ysaye" și de pedagog al viorii, ne hotărîm s-o alegem pe aceasta din urmă ca temă a convorbirii noastre, apreciind că celelalte două sînt mai degrabă familiare publicului român, drept urmare a turneelor întreprinse periodic de Lola Bobescu în țara noastră, singură sau împreună cu formația pe care a înființat-o.

— *Așadar, ce considerați că trebuie așezat la fundamentul studiului viorii?*

— În mod indiscutabil, punerea la punct a tehnicii instrumentului. Iată într-adevăr elementul de bază, fără de care nu se poate porni o carieră independentă de solist. Nerespectarea acestui principiu, prin abordarea prematură a unei activități solistice susținute, poate influența în mod negativ desfășurarea normală a carierei. Iată de ce maestrul meu, Jules Boucherit, nu permitea elevilor săi să susțină mai mult de 2—3 concerte pe an în perioada studiilor, obligîndu-i să dedice tot restul timpului muncii de perfecționare a tehnicii.

— *Totuși, dincolo de tehnică există și stilul...*

— Fără îndoială, dar însușirea stilurilor presupune talent, la fel ca și tehnica. În plus, consider că nu poate fi un stilist bun decît violonistul care posedă o inteligență deasupra mediei. Iar peste baza de talent și de inteligență se adaugă suprastructura de muncă: trebuie citit mult și mai ales trebuie ascultată multă muzică, atunci stilul se însușește mai ușor.

— *Considerați că asimilarea diferitelor stiluri comportă dificultăți egale pentru întreaga literatură a viorii?*

— Probleme mai dificile de stil ridică în mod deosebit muzica clasică și preclasică. Dacă ar fi să simplificăm lucrurile, aș spune că în această zonă a istoriei muzicii se cere 50% stil și 50% tehnică, în timp ce la muzica modernă proporția este de 25% stil și 75% tehnică.

— *Cum îi orientați pe elevii Dvs. în ce privește dilema „libertate a expresiei" sau „respectare a partiturii"?*

— Sînt fără ezitare o adeptă a respectului necondiționat față de partitură. Totuși, chiar și acceptînd acest postulat „sine qua non", există posibilitatea ca interpretul să-și afirme personalitatea. Iată și un exemplu: respectînd întocmai indicațiile partiturii, obișnuiesc să cînt *Adagio*-ul din *Sonata a III-a* de Brahms cu un anumit elan interior, cu o flacără comunicativă, în timp ce în alte interpretări același *Adagio* sună uneori greoi, plictisitor. De altfel, impresia de plictiseală constituie pentru mine un fel de semnal de alarmă, indicîndu-mi că „ceva nu e în regulă". În momentul acela simt că trebuie să reacționez într-un fel pentru a împiedica această senzație. Totul se petrece însă — repet — în limitele stricte ale indicațiilor partiturii. La fel se petrec lucrurile și în cazul unei anumite orientări personale față de o lucrare sau de un compozitor. Astfel, de pildă, eu concep *Concertul de vioară de* Mendelssohn-Bartholdy într-o manieră mai „serioasă", mai „brahmsiană" decît se cîntă de obicei. Cît despre Mozart, consider că este de relevat în muzica lui nu atît gingășia sau farmecul infantil, ci mai degrabă ceea ce Reynaldo Hahn caracteriza atît de plastic ca „pagini pe care m-aș teme să le întîlnesc seara, pe întuneric".

— *Dacă ar fi să indicați elevilor Dvs. un model de violonist al zilelor noastre, pe cine ați alege?*

— Cred că pe Henryk Szeryng, pe care-l apreciez mult, atît pentru tehnica sa impecabilă, cît și pentru probitatea sa artistică, deși nu tot ceea ce realizează mă satisface pe deplin. În Mozart, de pildă, dintr-o dorință exagerată de simplitate, interpretarea sa pierde căldura omenească. Dar tot Szeryng, cîntînd Bach, știe să evite răceala. De altfel, un critic a scris o dată despre mine că sînt „un Szeryng feminin". Se pare că între stilurile noastre există o anumită afinitate.

— *Ați avut prilejul să lucrați cu Enescu?*

— Îmi amintesc că, aflîndu-mă o dată, la vîrsta de 6 ani, împreună cu tatăl meu, la Dorohoi, am asistat la un recital al lui Enescu. În sală se aflau 12 oameni... Dar Enescu a cîntat cu aceeași dăruire ca și cînd în sală ar fi fost sute de ascultători. Am rămas uluită și entuziasmată. Mai tîrziu, la 11 ani, după ce am început să lucrez la Paris cu Boucherit, profesorul meu m-a dus la Enescu, în fața căruia am cîntat partea întîi *a Concertului* de Brahms, primind felicitările și încurajările maestrului. Ulterior, la 14 ani, am creat pentru întîia oară, la Paris, sub bagheta lui, *Concertul de vioară* de Stan Golestan, iar cu prilejul unor cursuri ținute la Yvonne Astruc, am studiat cu el *Sonata a VIII-a* de Beethoven, sub raportul intențiilor expresive. Enescu era într-adevăr un om extraordinar ca profunzime, sensibilitate și putere de concentrare; o dată apărut pe scenă, părea să trăiască exclusiv într-un univers al lui, deschis numai muzicii, fără nici un contact cu lumea înconjurătoare. Era simplu și modest, știa să încurajeze talentele tinere.

— *Ați avut elevi români în cei zece ani de activitate pedagogică?*

— Chiar în anul acesta am acordat absolvirea unui român, Cristian Badea, un element de mare talent, care a realizat în doi ani ceea ce alți studenți obțin de regulă în patru ani. L-am ascultat interpretînd Paganini cu Orchestra simfonică din Liège, apoi a susținut împreună cu mine integrala sonatelor pentru două viori de Leclair. Este un violonist căruia i se deschide perspectiva unei cariere remarcabile. În prezent studiază în continuare la secția de orchestră cu René Defossez. Vă recomand să-l urmăriți cînd va începe să concerteze în țară.

— *Dacă ar fi să concentrați într-o singură frază esența sfaturilor pe care le dați elevilor Dvs., cum ați formula-o?*

— Fiți entuziaști și — la valoare egală — fiți simpli! Dar mai bine decît atîta, aș relua o recomandare a maestrului meu Boucherit, pe care am aplicat-o de-a lungul întregii mele activități artistice: „Cînd studiezi la tine acasă, să fii cel mai mare dușman al tău, dar cînd apari pe scenă, să fii cel mai mare admirator al tău". Cu alte cuvinte, maximă exigență în timpul studiului și maximă forță de convingere în public. Cred că este cel mai bun sfat care se poate da unui tînăr artist. Cu o asemenea deviză, adăugată unui fond de predispoziții naturale, trebuie să reușești în carieră.

Edgar ELIAN

O pasiune care înnobilează*

de ION DUMITRESCU

Eu am început ca „pictor". Desen, acuarelă, ulei, guașă, cu semnătură jos, în dreapta, și chiar, uneori, cu ramă.

Pe urmă am răbufnit în muzică, dar am rămas cu nostalgia plasticii, de unde, consecințele ce decurg de obicei din dragostele neîmplinite.

Mă văd, bunăoară, privind cu jind la Theodor Bălan, care oficiază de la o vreme încoace cu pasiune de adolescent, în desen și acuarelă.

Eu am început, pe cînd confratele Bălan — muzicologul — s-ar putea să sfîrșească în pictură.

Autor al unor interesante și remarcabile studii și monografii muzicologice, profesor de pian și metodică la Conservatorul din București, Theodor Bălan își împlinește consecvent o nouă măiestrie: cea de pictor — acuarelist.

Pasiunile sînt nobile și înnobilează, mai ales cînd e vorba de artă.

Stăruind de mai mulți ani în nobila pasiune, Theodor Bălan se prezintă pentru a doua oară, mi se pare, publicului, ca un acuarelist fecund, proaspăt și plin de vervă.

M-am întrebat de multe ori, de ce-o fi abordat Theodor Bălan direct, acuarela, genul cel mai pretențios, cel mai dificil, cel mai delicat, cel mai subtil?

Pentru că e cutezător, mi-am zis. Pentru că-i place să se ia la trîntă cu gravitățile și inerțiile materiei.

Theodor Bălan este perfect conștient că acuarelistului îi trebuie ochi exersat de maestru, mînă ușoară ca fulgul, cumpătare bătrînească, spontaneitate, luciditate și precizie, deopotrivă, iar pe deasupra simplitate, mare simplitate.

Lacom de forme și culori, peisajele lui rîd în soarele meridional, se scaldă în penumbre răcoroase, dansează în ritmuri săltărețe, sau odihnesc în liniștea gravă a nemișcării. Atinge transparențe, contururi fluide, organizează învolburările de forme și golurile liniștitoare într-o construcție densă, bogată, dar în același timp unitară. Dovedește un simț al perspectivei, o siguranță de desen, o așezare a valorilor, care surprind.

*) Din caietul expoziției de acuarele a lui Theodor Bălan.

Brașov, iarna (acuarelă)

Tîrg la Covasna (acuarelă)

Să nu uit să le menționez și pe cele cîteva peisaje remarcabile, în creion sau în tuș, suple, aerisite, cu trăsături elegante, acuzate de zvîcnituri sigure de poigneu, fără reveniri, fără îngroșări.

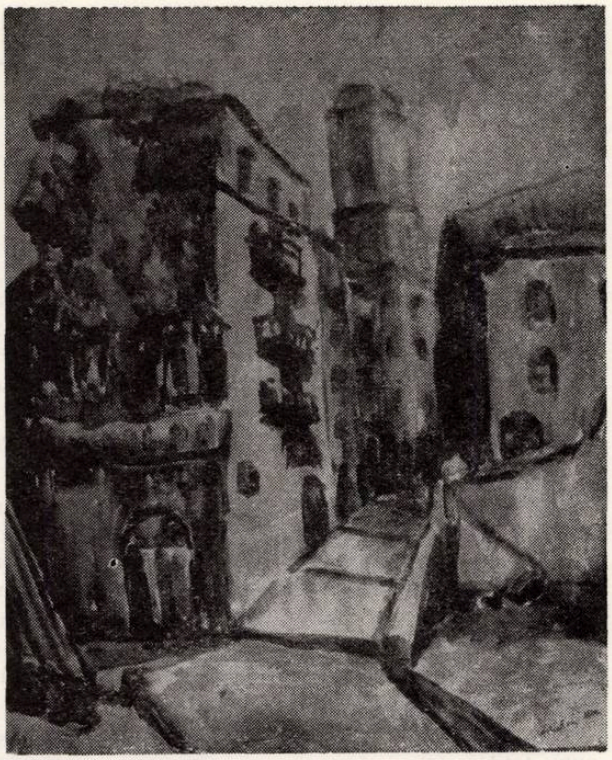
Ordinea superioară a construcției, care la artiștii mari rezultă dintr-o gîndire profundă și-o experiență îndelungată, la Theodor Bălan apare adesea în mod spontan, din exuberanța inspirației.

Devine clar, de multe ori, cum în cîmpul suprafețelor acuarelate, în jurul centrului de gravitate, condensat prin mijloacele de expresie adunate într-un loc, se fugăresc divergent, într-o bogată gamă de nuanțe, formele și culorile.

Artist inteligent și iscoditor, Theodor Bălan are dreptul la un drum neocolit, fără hățișuri și fără poticniri, spre secretele artei superioare.

Și atunci ne vom întreba: care dintre pasiuni strălucește mai viu în colierul pe care-l poartă cu sfială pe grumazul personalității sale de artist complex?

Îi doresc din inimă, succes.



Nisa, orașul vechi
(acuarelă)

Peisaj din Covasna
(tuș)

Azuga, iarna
(tuș)

Concerte inaugurale la Filarmonica „George Enescu"

Concertele de deschidere a stagiunii muzicale se cer, în principiu, să prezinte o noutate artistică, un solist de seamă. Dacă Filarmonica „George Enescu", dirijată de Mihai Brediceanu, nu a adus nici o noutate în program, de altfel frumos și atrăgător, în schimb ne-a oferit prilejul să o reascultăm pe violonista Lola Bobescu.

După un scurt cuvînt de bun venit rostit de compozitorul Dumitru Capoianu, directorul Instituției, violonista a intrat în scenă pentru a interpreta *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy. Anii trec, fără a lăsa, din fericire, urme peste înzestrata artistă care în 1937, pe cînd era o copilă, la Concursul internațional de vioară de la Bruxelles, era distinsă cu premiul Eugène Ysaye.

Lola Bobescu, legată puternic de patria sa, a răspuns totdeauna cu drag și promptitudine tuturor invitațiilor, ca și de data aceasta, venind în mijlocul nostru pentru a deschide stagiunea Filarmonicii. Frumos exemplu de atașament față de țară și de public care i-a făcut, de altfel, o primire strălucită. *Concertul* de Mendelssohn a cărui popularitate se păstrează aproape intactă și azi, după mai bine de un veac de cînd a fost creat, s-a bucurat de o interpretare avîntată, de o participare intensă și activă a interpretei. Lola Bobescu ne-a împărtășit, la pauză, gîndul său că trebuie cîntat așa încît să dea impresia că este mereu nou, proaspăt, capabil să suscite interes. El a fost redat cu siguranță, în ciuda unei ușoare emoționalități inițiale (care nu făcea decît să confirme că violonista trăiește cu adevărat actul interpretării), cu acea bravură admirabilă și cu o facilitate cu totul tinerească. A imprimat o notă profund lirică părții mediene a cărei cantilenă a fost redată cu puritate, pentru a dezlănțui, în final, un adevărat vîrtej sonor de arabescuri, secondată cu promptitudine de dirijor și orchestră, la limita... vitezei de desfășurare. La aplauzele și rechemările repetate, Lola Bobescu a oferit, în supliment, *Sarabanda* din *Partita în si minor* de Bach, cîntată prin contrast cu Concertul — cu o pondere, liniște și seninătate olimpiană, care ne-au impresionat adînc.

A urmat poemul pentru orchestră și cor, *Vox Matrix* de George Enescu. Este o muzică al cărui zguduitor caracter programatic — un uragan care mistuie vieți omenești — a fost exprimat de dirijor cu forță evocatoare. Am reținut lirismul imprimat inițial lucrării apoi acea agogică a sonorităților care evocă dezlănțuirea forțelor naturii, vaerele umane și, la sfîrșit, liniștea de moarte... Sonoritățile au fost dozate cu discernămînt de dirijorul Brediceanu, orchestra afirmîndu-se *pozitiv printr-un cînt nuanțat. Corul feminin* a exprimat cu noblețe și înfiorare (dirijor Vasile Pântea) cîntul îndepărtat al sirenelor, imaginat de compozitor.

Încheierea concertului a fost făcută cu *Simfonia I-a* de Mahler, unul din compozitorii preferați de dirijor (ca și de noi). Relevăm melancolica redare a primei părți (unde cele cîteva măsuri inițiale ne-au dus cu gîndul direct la *Simfonia a IV-a* de Beethoven); mișcarea bine imprimată, ca de *laendler*, părții a doua și caracterul cu totul atrăgător comunicat cunoscutului motiv popular francez *Frère Jacques* din partea a treia unde ritmul a fost bine marcat. Dirijorul a înțeles, cu îndreptățire, să facă o scurtă pauză între sonoritățile ce se folosesc, *în piano*, ale acestei mișcări și *finalul*, la început vijelios al *Simfoniei*, pe care l-a condus cu pasiune, cu succes, ca întreg concertul de altfel. Mihail Brediceanu a ajuns la acea maturitate dirijorală de pe pragul căreia, un bun muzician ce este, se ferește de orice exces, evitînd tot ce ar putea trece dincolo de litera partiturii dar păstrîndu-și personalitatea sau tot mai puternic conturată.

J.-V. P.

Recital de sonate Lola Bobescu

Programul de recital susținut de Lola Bobescu a marcat deschiderea stagiunii camerale a Filarmonicii „George Enescu" printr-o manifestare de ținută elevată, pe care o considerăm de bun augur. Afișul ne-a apărut grăitor pentru nivelul atins în prezent de preocupările eminentei violoniste: patru sonate, două clasice (Mozart—Beethoven) și două romantice (Schumann—Brahms), — iată o adevărată istorie a sonatei de vioară în „raccourci", dar totodată și un model de program menit să demonstreze diversitatea posibilităților actuale ale artistei.

Realitatea din sala de concert a confirmat previziunile. De la început, Lola Bobescu a atacat *Sonata nr. 40 în Si bemol major, KV 454* de Mozart — prima din cele trei sonate „mari" care încheie seria celor 43 de sonate mozartiene pentru vioară și pian — animînd-o de o viață intensă, de un stil suplu și nuanțat, departe de orice uscăciune scolastică. Alături de Albert Guttman, împreună cu care a constituit un cuplu deplin omogenizat ca intenții expresive (deși intensitatea pianului ni s-a părut pe alocuri excesivă), Lola Bobescu ne-a oferit o interpretare pătrunsă de rafinament și de tandrețe a acestei sonate de maturitate, care pare să anunțe zorile romantismului.

A urmat *Sonata nr. 8 în Sol major, op. 30 nr. 3* de Beethoven, pe care Lola Bobescu a mai interpretat-o la un recital bucureștean anterior, înregistrînd-o și pe un disc „Electrecord" alături de același Albert Guttman. Spre deosebire de execuția precedentă, cei doi protagoniști au împrumutat sonatei, mai ales în *Allegro*-ul inițial, o notă de nervozitate, de agitație, lăsînd impresia că urmăresc să „dramatizeze" textul muzical, deși acesta implică mai degrabă o interpretare dominată de eleganță și o vervă controlată. Finalul, în schimb, a avut caracterul necesar, îmbinînd un „moto perpetuo" cu o horă populară, o veselie sănătoasă cu o ritmică fermă.

Dacă în partea clasică a programului am putut desprinde unele mici fisuri în concepția interpretativă a sonatelor, partea romantică ne-a apărut realizată cu mare strălucire, într-o manieră impecabilă sub toate raporturile. *Sonata nr. 1 în la minor. op. 105* de Schumann, în care armonia formei se îmbină în chip genial cu vehemența discursului muzical, a fost cîntată „dintr-o răsuflare", cu multă sinceritate și cu o frazare sigură, interpreții reușind să contopească diferitele episoade ale acestui text străbătut de agitație, uneori chiar de anxietate, într-un unic șuvoi muzical plin de avînt romantic.

Punctul culminant al recitalului a fost însă atins abia la urmă, o dată cu *Sonata nr. 3 în re minor, op. 108* de Brahms, în care patosul romantic se desfășoară în toată amploarea sa. În mod deosebit ne-a impresionat *Adagio*-ul — una din cele mai inspirate pagini brahmsiene de cantabilitate — realizat de Lola Bobescu într-o ambianță de mare reculegere și concentrare interioară, cu forță a expresiei, dar și cu multă discreție a sentimentului. *Finalul* i-a prilejuit apoi cuplului Bobescu-Guttman desfășurarea întregii sale măiestrii, pe parcursul unui text construit pe un material tematic neobișnuit de bogat (cinci teme !), pus în valoare de către interpreți în plenitudinea sa expresivă și arhitectonică.

A apărut evident că ambii artiști și-au găsit „numitorul comun" aci, pe „terenul" acestei muzici care unește caracterul melodic cu declamația, pe fundalul unei ambiante generale viguroase și pasionate. Omogenitatea deplină a cuplului, obținută în decursul puținelor repetiții efectuate în preajma recitalului, a dovedit că cei doi parteneri „simt" muzica la aceeași înaltă temperatură ; dacă această constatare nu constituie nici o surpriză în cazul Lolei Bobescu — ale cărei recitaluri anterioare ne-au obișnut cu o asemenea ținută interpretativă incandescentă, întotdeauna dominată însă de măsură și de bun gust — ea ne face plăcere în privința lui Albert Guttman, pe care-l regăsim, după o oarecare absență din viața noastră muzicală, evoluat spre o treaptă superioară a carierei sale artistice.

E. E.

Dirijorul Willem van Otterloo la Filarmonică

Prezența reputatului dirijor olandez, Willem van Otterloo în fruntea Filarmonicii „George Enescu" a ridicat considerabil nivelul artistic al serii de concert.

Van Otterloo nu este pentru prima — desigur nici pentru ultima — oară în mijlocul nostru. Și de astă dată am avut prilejul să apreciem înalta-i cultură, talentul, măiestria sa interpretativă. Și pentru că nu putem separa niciciînd chipul în care materializează, la pupitru, intențiile sale dirijorale, vom sublinia din capul locului ținuta sa atît de sobră, de o mare distincție și desăvîrșită eleganță. Van Otterloo folosește un minimum de gesturi dar fiecare din ele „poartă" intențiile sale cu multă eficiență asupra orchestrei ca și asupra ascultătorilor. El are capacitatea de a exprima simultan, cu elocință și fără umbră de emfază, două intenții interpretative diferite : solicită, de pildă, cu dextra intensități sonore ale alămurilor, în vreme ce cu mîna stîngă dă o intrare unui solist din grupul suflătorilor sau exaltă șuvoiul sonor liric al coardelor, al viorilor prime. Are, apoi, o anumită noblețe, în mișcări, în prezență : maniera sa este deosebit de agreabilă. Unii membri ai orchestrei ne-au declarat că sînt foarte bucuroși să „lucreze" la repetiții cu un asemenea șef de orchestră, oricît de des i-ar „întoarce". (sic !)

Dar să nu stăruim asupra elementelor exterioare ale artei sale, cuceritoare, desigur, în austeritatea lor desăvîrșită, pentru „a ataca" fondul, realizările dirijorului.

Concertul a debutat cu binecunoscuta *Simfonie a 88-a în Sol major* de Haydn. Este o lucrare pe care generații întregi de dirijori au îndrăgit-o, și pe bună dreptate, pentru melodismul ei fluent, pentru optimismul și luminozitatea ei cuceritoare. Dar un bun Haydn, cere să fie executat cu o precizie metronomică și cu o finețe a execuției infailibile. Van Otterloo ne-a oferit una din cele mai bune interpretări la care ne puteam aștepta : un *Allegro* inițial cursiv și foarte nuanțat ; un tempo *Largo*, foarte just, în cunoscutele variații care alcătuiesc mișcarea a doua. *Menuetul* a fost desfășurat cu gingășie, într-un tempo *Allegretto*, iar trio cu acea notă specific haydniană, care ne-a dus cu gîndul la un mic pîlc de muzicanți populari din gravurile lui Van Ostade... Cît privește finalul, a fost scînteietor de vervă și realmente *con spirito*. Un Haydn memorabil.

Suita *Pulcinella* de Strawinski, ne-a dovedit, mai departe, preferințele dirijorului pentru muzica de curgătoare melodicitate aflată, pentru o dată, și la răscolitorul și rebarbativul Strawinski, cu atît mai surprinzătoare cu cît a fost scrisă cînd avea aproape 40 de ani (mai precis în 1920), dată pînă la care marele compozitor uluise multă lume cu îndrăznelile sale. A fost ca o oază, mai bine zis ca o îmbăiere minunată în melodiile preclasicului Pergolese pe care Stra-

winski l-a respectat cît a putut mai mult. Van Otterloo a avut darul să ne redea în chip cu totul atrăgător mișcările îndeobște dansante, de epocă : *Gavota, Menuetul, Tarantella,* etc. totul dozat cu un discernămînt artistic demn de invidiat, de către orice dirijor. Menționăm cu acest prilej pe oboistul Onofrei Vișan care a cîntat *Serenata* cald, suav și în perfecta mișcare de siciliană.

A urmat apoi, *Simfonia fantastică* de Berlioz, piatră de încercare a tuturor șefilor mici și mari de orchestră. Zicem așa, căci mulți se încumetă să o atace fără a-și socoti suficient forțele. (Un muzician de rară esență ca Theodor Rogalski, ne-a solicitat partitura de buzunar a *Fantasticei*, cu doi ani înaintea morții, pentru a o studia pe-ndelete în vacanță, declarîndu-ne că pînă atunci nu se încumetase să o dirijeze — ceea ce măsoară înalta conștiință profesională a regretatului nostru muzician).

Este lucrarea care, mărturisim, ne-a pasionat o viață întreagă și am fost fericiți să o ascultăm odată mai mult într-o interpretare atît de justă, de conformă cu textul, cu intențiile berlioziene. O interpretare în care nimic nu a trenat, dimpotrivă : în care *Balul* a fost condus fără rubatouri nepotrivite, alert, cu sobrietate, iar *Scena cîmpenească* cu tunete dar nu cu trăsnete, după cum *Marșul supliciului* ca și *Visul nopții de Sabat* au fost redate cu un dozaj savant al sonorităților. Am sublinia, sub acest raport, pe parcursul lucrării și acel mișcător cînt din culise, lontano al celui de al doilea păstor ; de asemenea lipsa oricăror excese în acele lovituri diabolice *con legno* prevăzute la instrumentele de coarde, în final. Ne grăbim să arătăm că toate aceste elemente de detaliu, elevate de-a lungul execuției, au fost integrate magistral într-un edificiu sonor grandios, expresie justă a tuturor intențiilor programatice berlioziene.

A fost o *Fantastică* de zile mari și lui Willem Van Otterloo, pe care îl reașteptăm cu drag să revină în mijlocul nostru, i se cuvin toate elogiile.

Dorim să mai spunem că Filarmonica s-a situat de data aceasta la nivelul titlului de „Colectiv artistic emerit" ce i-a fost conferit cîndva.

J.-V. P.

Filarmonica din Dresda

Prezența la București, în acest început de stagiune, a Filarmonicii din Dresda poate fi considerată de pe acum ca unul din momentele de culme ale sezonului muzical. De altfel, aprecierea aceasta putea fi lesne anticipată privind „cartea de vizită" a prestigiosului colectiv, nu de mult sărbătorit pentru împlinirea unui veac de existență. O orchestră pe care au dirijat-o — mergînd pe firul deceniilor — personalități ca Ceaikovski, Dvorak, Bülow, Richard Strauss, Nikisch, Kleiber, Scherchen, în calitate de oaspeți, Paul van Kempen, Bernardino Molinari, Carl Schuricht, Heinz Bongartz și Kurt Masur ca dirijori permanenți, cu care au colaborat ca soliști Brahms, Joachim, Thibaud, Sarasate, Kreisler, Flesch, Casals, Ysaye și mulți alții, și-a creat în mod cert o personalitate proprie, pe care tradiționala ambianță artistică a orașului Dresda a întreținut-o și a potențat-o (să nu uităm că în același oraș mai activează o altă orchestră simfonică vestită — „Staatskapelle" —, alături de Opera de Stat și de nu mai puțin celebra formație corală de copii „Kreuzchor", prezentă în stagiunea trecută pe podiumul Ateneului). Previziunile acestea au fost nu numai confirmate, dar și întrecute cu prilejul celor două concerte susținute de Filarmonica din Dresda sub conducerea noului ei director general muzical Günter Herbig, discipol al lui Abendroth, Jansons, Scherchen și Karajan, fost în prealabil director muzical al Teatrului Național din Weimar și apoi al Orchestrei simfonice din Berlin. Sub conducerea lui, formația din Dresda a ajuns la o virtuozitate colectivă care o situează în mod cert printre cele mai valoroase ansambluri simfonice ale zilelor noastre. Impresionează în mod deosebit omogenitatea deplină a compartimentului corzilor, frumusețea sonorității lemnelor, rotunjimea de sunet (niciodată agresivă) a alămurilor, corectitudinea exemplară a acordajului, precizia atacurilor. În aceste condiții, orice lucrare prezentată de orchestră provoacă o adevărată încîntare, fiind urmărită de public cu satisfacția de a trăi un indiscutabil eveniment artistic.

Senzația aceasta am avut-o din prima clipă, ascultînd poemul simfonic *Don Juan* de Richard Strauss, într-o viziune totodată realistă și poetică, dar în orice caz străbătută de o viață intensă și de elanuri pasionate. Următoarea pagină inclusă în program ne-a pus în contact cu o lucrare reprezentativă pentru noua creație din R. D. Germană, *Concertul pentru pian și orchestră* de Rainer Kunad, compozitor multilateral din tînăra generație (născut în 1936), activînd pe toate fronturile genurilor muzicale : simfonic, cameral, vocal-simfonic, muzică pentru teatru și pentru T.V. Scris în 1969, Concertul de pian este conceput ca prima parte a unei trilogii concertante dedicate diferitelor instrumente cu claviatură (următoarele două lucrări apelează la colaborarea solistică a clavecinului, celestei și orgii), cărora urmărește să le exploreze posibilitățile tehnice de virtuozitate. Pe parcursul celor șapte secțiuni ale sale, separate prin cadențe ale pianului solist, Concertul urmează o curbă tensională ascendentă și descendentă, de la un început misterios, în care pianul „pune" pete de culoare, trecînd prin momente din ce în ce mai animate, în cursul cărora solistul dialoghează cînd cu flautul, cînd cu harpa, cînd cu alte instrumente, sau parcurge figurații pe întreaga claviatură pe fondul unor ritmuri variate, și pînă la finalul senin, în care sonoritatea pianului se stinge treptat într-un pianissimo tot mai puțin perceptibil. Concepută pe principiul cunoscut sub denumirea de *Klangfarbenmelodie*, lucrarea vădește meșteșugul indiscutabil al compozitorului, deși dimensiunile ei apar întrucîtva exagerate în raport cu substanța muzicală pusă în acțiune. Solistul concertului, pianistul Günter Kootz (premiul I la concursul „Franz Liszt" de la Weimar din 1948, laureat al concursului „Bach" de la Leipzig

din 1950) a vădit remarcabile aptitudini pentru realizarea scopului urmărit de compozitor, scoţînd într-adevăr în evidenţă cu mult „brio" posibilităţile tehnice ale pianului. În continuarea programului, *Simfonia I-a* de Brahms a beneficiat de o execuţie de mare precizie, aureolată de o flacără comunicativă elocventă, totul construit pe fondul unor tempi „aşezaţi", fără exagerările uzuale.

Al doilea concert, dedicat exclusiv unor creaţii muzicale reprezentative pentru muzica secolului al XIX-lea, a început uvertura la *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* de Wagner, într-o execuţie de mare strălucire, îmbinată cu o scrupuloasă grijă pentru definirea vocilor interioare şi evidenţierea *leitmotivelor* în suprapunerea lor etajată din finalul lucrării. Unul din momentele de culme ale serii l-a prilejuit apoi execuţia *Simfoniei a VIII-a* („Neterminata") de Schubert, pe care Herbig a realizat-o cu valorificarea pe un plan superior a „frumuseţilor sensibile" ale muzicii. Remarcabilă a fost, de la început, maniera în care a gradat primul *forte* al partiturii (de la un murmur imperceptibil, orchestra s-a iluminat treptat, pentru a izbucni dintr-odată). Dezvoltările temelor, impulsurile ritmice, de o logică impecabilă, au fost apoi neîncetat diversificate, fără ca expunerea textului să prezinte un caracter tendenţios, de căutare abuzivă a culorii orchestrale, în timp ce tempii, foarte moderaţi, nu au creat totuşi nici o clipă impresia de monotonie. A fost un adevărat model de execuţie a acestei celebre pagini simfonice.

În încheiere, *Simfonia a VIII-a* de Dvorak ne-a pus în contact cu o lucrare care, deşi mai puţin populară decît simfonia următoare a maestrului ceh, vestita „*Din lumea nouă*", nu este mai puţin caracteristică pentru stilul său. Din nou, Günter Herbig a ştiut să găsească tonul just în redarea acestei muzici, căreia i-a intuit seva originală, scoţînd în relief lirismul simplu şi direct al lui Dvorak. „Bis"-urile acordate cu generozitate (uverturi şi preludii de Weber şi Wagner) au prelungit, dincolo de programul anunţat, satisfacţiile oferite unui public entuziast, care a ştiut să răsplătească cu aplauzele cuvenite realizările de înaltă ţinută ale colectivului oaspete.

E. E.

Ansamblul „Directo de Cuba"

Formaţie instrumentală şi vocală, dispunînd de un repertoriu bogat, dominat de melodiile şi ritmurile cubaneze, ansamblul *Directo de Cuba* a dat mai multe concerte în unele din principalele noastre oraşe precum şi în Capitală.

Este pentru a doua oară că ne vizitează — la distanţă de şapte ani. Ceea ce conferă o notă originală acestei formaţii este numărul mare al instrumentelor de percuţie: între altele, mai multe pupitre de baterie, tobe africane precum şi cunoscutele calebase, reco-reco, claves, tamburine etc.

În fond, temelia Ansamblului cubanez o formează *Los Pepinos*, care este un cvartet percusionist, de tam-tam-uri bătute cu palmele, cu o desăvîrşită virtuozitate.

Pe temeiul ritmurilor antileze şi sud-americane, (rumba şi samba etc.) formaţia nu se mărgineşte la redarea melodiilor ci dă un adevărat spectacol într-o măsură dansant, pe alocuri chiar acrobatic. Ansamblul a folosit, la un moment dat, două calebase imense, încinse cu o armătură complexă ca o reţea. Agitate (uneori aruncate chiar în braţele unor spectatori) acestea contribuiau prin sunetele, mai de grabă zgomotele lor specifice, la îmbogăţirea complexului sonor, argumentat de altfel şi de vocile, în cor, ale membrilor orchestrei. Totul întărea nota caracteristică de exotism şi pitoresc. În cîntecul „Sticlele", diferite butelii organizate în două baterii şi ale căror sunete se aflau în armonie cu ansamblul, au justificat denumirea acestei piese muzicale. De un succes deosebit s-au bucurat piesele „Fantezie şi ritm" şi „Simale", în execuţia atît de dinamică, de precisă şi avîntată a cvartetului *Los Pepinos*. Piesa *Rico pilon* a sugerat prin ritmica sa obstinată, pe bază de samba, „pilonarea", mai bine zis măcinarea cafelei.

Solista vocală a formaţiei, Ela Calvo, bine cunoscută şi apreciată nu numai în patria sa dar şi într-o seamă de ţări europene, a interpretat, cu o voce caldă şi dicţiune limpede cîntecele *Havana*, *Douăzeci de ani* şi cu un sentiment dramatic *Mamy blue* şi *Love story*, etc.

Cîntăreţul Pacho Alonso a prezentat cu o voce viguroasă şi cu o participare vie, complexă — pe alocuri mimică şi dansantă — la actul interpretării, cîntecele *La bamba*, *Semănatul porumbului*, *Cumbachero* ş.a.

Spectacolul, încheiat cu un *Dans general*, de o mare vitalitate, a generat bună dispoziţie, veselie. Ansamblul *Directo de Cuba* are meritul de a ne fi adus puternicele ecouri ale vieţii artistice, unele de o atrăgătoare culoare populară, din îndepărtata ţară prietenă.

J.-V. P.

Ansamblul folcloric chilian „Aucaman"

Sala U.G.S.R. s-a dovedit prea mică pentru mulţimea tuturor celor veniţi să urmărească spectacolul Ansamblului folcloric „Aucaman" din Chile. De un deosebit interes artistic şi totodată documentar-etnografic, spectacolul închegat cu multă pricepere prin strădaniile profesorului universitar Claudio Lobos, ne-a oferit unele din cele mai semnificative aspecte ale dansului, muzicii şi portului ca şi anumite vechi rituale ale poporului chilian. Am putut deslui, în majoritatea manifestărilor, atît elemente ancestrale de origine indiană, araucaniană, quechua-

nă, cît și bine-nțeles spaniole, seculare — totul extrem de elocvent pentru structura atît de diversă, a folclorului chilian. Spectacolul ne-a plimbat cu subtilă pricepere, din zonele nordice, pînă în cele meridionale ale țării, întinsă, cum se știe, pe mai bine de 4 500 km., fără a fi neglijată nici marea insulă Chiloe. Am urmărit mai întîi suita de balet *Tirana* creată pe temeiul unor serbări cu reminiscențe păgîne de odinioară, din ținutul nordic Tarapaca. Foarte interesantă a apărut suita, în care au fost expuse pe rînd anumite dansuri — scenete, ca *Procesiune*, *Sărbătoarea pămîntului*, *Logodnicii*, *Indienii chunchos* etc. majoritatea cu caracter pantomimic. Prezența și a unor personaje cu măști de carnaval, hilare și fioroase, în stil aztec, au dat o notă cu totul originală acestor dansuri, cu semnificații diverse care au culminat cu *Sărbătoare în piață*. Aici majoritatea dansatoarelor și dansatorilor în costumele lor de un pitoresc atrăgător, au evoluat cu grație și cu o deosebită vitalitate.

Muzica a apărut adecvată momentelor spectacolului care a debutat cu o melopee, pe alocuri pentatonică, depănată pastoral și singuratec la un flaut. O melodie melancolică, indiană. Apoi cînd dansatorii s-au prins într-un soi de farandolă, muzica a avut elementele, intonaționale și ritmice, caracteristice cîntecelor spaniole.

O mică orchestră populară alcătuită din cîțiva suflători, chitariste și un toboșar, un acordeon și un harpist, au constituit suportul armonic instrumental al spectacolului. O curiozitate : pielea tobelor nu avea îndepărtat părul de pe ele — ceea ce făcea ca sunetele să apară mai estompate.

În partea a doua a spectacolului dansurile și pantomimele dansante ne-au purtat dela *Carnavalul din Enquelga* (zona nordică) la Scenele cîmpenești cu muncile agricole, de recoltă, apoi cele pescărești etc. din centrul și sudul țării — toate executate cu mult nerv și vitalitate, cu o dăruire ardentă și sugestivă. Dansatorii deseori și cîntă, cu strigături, ca la noi. Ei au executat și unele jocuri de virtuozitate. O notă cu totul specifică, a constituit-o costumația, care ne-a oferit o imagine vie, de bogat colorit (deseori la propriu) a stilului vestimentar popular chilian. Fetele au apărut, cînd a fost vorba de manifestări procesionale, drapate în mantile negre și coafate în maniera indiană, cu cunoscutele bandouri tipice. Flăcăii purtau îndeobște clasicul *poncho* (mantaua fără mîneci care se îmbracă pe cap) al păstorilor. Alteori, păreau de-a dreptul spanioli : pălăria turtită și cu boruri largi *(sombrero)* brîurile late, roșii, haina foarte scurtă. Păzitorii de turme *(vaqueros)* purtau cisme de mușchetari cu pinteni uriași. Totul a contribuit să ne ofere, ca într-un minunat film sonor și în culori, aspecte dintre cele mai veridice, mai autentice, ale folclorului patriei.

Ansamblul *Aucaman*, a avut darul să ne familiarizeze cu admirabila artă populară din îndepărtatul Chile, aruncînd o punte în plus de înțelegere și prietenie între cele două popoare, legate prin aspirațiile comune de viață și pace.

J.-V. P.

Orchestra centrală a armatei populare naționale din R. D. Germană

În cadrul schimburilor artistice cu Ansamblul „Doina" al Armatei, Orchestra Centrală a Armatei Populare Naționale a Republicii Democrate Germane a susținut, pe podiumul Ateneului Român, primul concert al turneului întreprins în țara noastră.

Subliniem excelentele calități interpretative ale membrilor orchestrei (receptivitate, maleabilitate, omogenitate și disciplină de ansamblu remarcabile), atribute pe care ansamblul orchestral le-a etalat pe parcursul întregului program, de la acordurile *Uverturii ritmice* de Bruchmann (o lucrare modernă, brodată pe o țesătură orchestrală clasică) la vibranta partitură a poemului muzical *Pace pentru Vietnam* de Hohensee *și Frăția de arme* de Bethmann, în paginile căreia am desprins și ritmurile înaripatei *Periniță*. De altfel, la capitolul muzică românească, oaspeții au dovedit multă generozitate incluzînd în program *Rapsodia I-a* de George Enescu, cîntecul popular *Mi-o zis mama* și cunoscuta melodie de muzică ușoară *Trecea fanfara militară* de Temistocle Popa, toate aceste lucrări beneficiind de o tălmăcire fidelă, pe alocuri într-un aranjament orchestral inedit.

Cîteva arii celebre din opere de Weber *(Aria Anișoarei* din opera „Frieschütz"), Leoncavallo *(Prolog* din opera „Paiațe"), Rossini *(Cavatina* din opera „Bărbierul din Sevilla") au prilejuit soliștilor Eva Reichenbach, Peter Skodowski și Jürgen Freier evidențierea unor certe calități vocale, a unei solide pregătiri profesionale. În cadrul programului au mai figurat și lucrări cu caracter ostășesc ale țărilor socialiste *(Cîntecul tineretului fără liniște* de Pachmutova — prelucrare după o melodie populară sovietică, —, *Cea mai frumoasă* de Trvdy — o săltăreață polcă cehoslovacă, reușita prelucrare semnată de Greiner — Pol, inspirată din marșuri și cîntece ale armatelor membre ale „Tratatului de la Varșovia"), muzică ușoară *(Te iubesc* de S. Mai, *Trandafiri pentru oraș* de Greiner — Pol) ca și muzică de promenadă, specifică genului *(Lume minunată*, un fermecător vals de Bruchmann și *Parada soliștilor* de Schirmer, o reușită piesă pentru orchestră, în care aproape toți componenții acesteia, au făcut o adevărată paradă de virtuozitate solistică). Pe parcursul interpretării acestor lucrări am desprins ușurința cu care orchestra, sub bagheta sigură și elaborată a celor doi dirijori (col. Gerhard Baumann și lt. col. Ernst Tembach) trece de la sobrele interpretări simfonice sau de operă la spumoasele partituri de muzică ușoară redate cu multă vervă de tînăra și grațioasa interpretă Barbara Reichenbach.

Întregul spectacol a beneficiat de un comentariu, în bună parte în limba română, susținut de către prezentatoarea Televiziunii R. D. Germane, Monica Unferferth.

Consemnînd aceste cîteva impresii ale unui prim contact cu solii artei din Armata R.D. Germane, reţinem ca dominantă, nuanţa de emoţie şi desfătare pe care un colectiv artistic de reală valoare a reuşit să o imprime unui public deosebit de cald, numeros şi entuziast, în cadrul unui concert antrenant şi variat, care cu siguranţă, a cucerit şi publicul celorlalte oraşe în care a evoluat Orchestra Centrală a Armatei Populare din R. D. Germană.

CONSTANTIN RĂSVAN

Concertul inaugural de muzică românească al Radioteleviziunii

Concertul inaugural al stagiunii muzicale la Radioteleviziune, ne-a orientat într-o bună măsură asupra unuia din obiectivele majore ale activităţii viitoare: promovarea creaţiei româneşti. Este o acţiune meritorie, apreciată ca atare nu numai de compozitorii care îşi văd materializate astfel eforturile lor creatoare dar şi de publicul de concerte, pentru a nu mai vorbi de critici şi muzicologi. În chip consecvent, programul ascultat a reprezentat o trecere în revistă, foarte pe scurt, a muzicii româneşti, de la unii clasici ca Gavriil Musicescu, George Enescu pînă la tinerii compozitori din zilele noastre.

Am avut în acelaşi timp prilejul să ascultăm toate formaţiile corale şi instrumentale mari ale Radioteleviziunii, împreună cu majoritatea dirijorilor lor. Deşi nu dorim să purcedem din capul locului cu elogii, sîntem obligaţi să recunoaştem că atît *Trompetele răsună* de Gavriil Musicescu cît şi *Pui de lei* de Ionel Brătianu — cîntece eroice, intrate de multă vreme în folclorul nostru — au fost redate de corul pionierilor, voci proaspete, cristaline, cu mult avînt şi simţire şi cu o foarte justă intonaţie sub conducerea inimosului dirijor Ion Vanica.

Aceeaşi formaţie, acompaniată de orchestra de studio, condusă de dirijorul Carol Litvin, a redat în chip marţial, înălţătorul imn *Cutezători pornim în viaţă* de Ioan Chirescu.

Soprana Magda Ianculescu a interpretat apoi cu vocea sa atît de limpede, de bine pozată şi caldă, expresivă, aria Ancuţei din *Pădurea vulturilor*, operă dramatică inspirată compozitorului Tudor Jarda de istoricele evenimente din preajma Eliberării patriei. Orchestra de studio, formaţie bine închegată şi organizată, a acompaniat cu judicioase nuanţe dinamice pe solistă, sub încercata baghetă a dirijorului Carol Litvin. În prima parte a bogatului program au figurat şi două prime audiţii. Am urmărit mai întîi, *Cantata* în trei părţi pentru cor a Cappella, *Mîndru-i Maramureşu* de Radu Paladi, scrisă pe versuri de Vlaicu Bîrna. Fruntaş al muzicii noastre corale, Radu Paladi ne-a dovedit, o dată mai mult, aderenţa sa trainică la creaţia populară. În această lucrare compozitorul cîntă, alături de poet, într-o elevată formă a scrierii muzicale, viaţa cea nouă care înfloreşte pe plaiurile maramureşene. Corul Radioteleviziunii care se bucură de un legitim prestigiu, a cîntat cu multă înţelegere şi cu dragoste această lucrare extrem de interesantă, de bine scrisă, în care am deslusit melodica făurită în spiritul folclorului maramureşean atît de specific, de original; melodică de invenţie personală a compozitorului. Am preţuit mult, mersul vocilor, chipul în care sînt conduse, îndrăznelile armonice ca şi polifonia de calitate. Dirijorul Aurel Grigoraş, muzician de elită, a avut o contribuţie esenţială la pregătirea şi conducerea lucrării în chip foarte nuanţat, explicit şi convingător.

Tot o primă audiţie a fost şi *Pămîntul acesta*, poem concertant pentru bariton, pian şi orchestră, de Liviu Ionescu, pe versuri de Eugen Frunză.

Scrisă într-o formă tripartită, liberă, lucrarea are un caracter dramatic, în prima parte, intitulată *Cetatea durerii;* ea devine lirică în partea mediană, *Pămîntul* şi dinamică, energică în finalul ce sună ca o chemare la luptă a tineretului *(Vă strig tuturor)* cu caracter optimist şi înălţător. Basul Gheorghe Crăsnaru pe de-o parte, pianistul Corneliu Rădulescu pe de alta, s-au achitat cu succes de sarcinile solistice încredinţate, alături de orchestra de studio condusă de Carol Litvin care a reliefat avantajos momentele mai dificile, de o deosebită exigenţă, ale lucrării.

Partea a doua a programului s-a aflat sub bagheta talentatului şi apreciatului dirijor Iosif Conta care după o interpretare de mare vigoare, cu adîncirea caracterului realmente eroic al primei părţi din *Simfonia I-a* de George Enescu a prezentat, în primă audiţie Cantata *Se construieşte lumea noastră* scrisă de George Draga pentru cor şi orchestră, pe versuri de Meliusz Jozsef. Lucrarea beneficiază de însuşiri esenţiale, valoroase. Are în primul rînd un conţinut eroic, stenic. Dinamisul versurilor este exprimat printr-o muzică viguroasă, melodioasă şi atrăgătoare. Compozitorul este original sub raportul liniei melodice care debutează cu o frază pregnantă, cu caracter hotărît, categoric, un adevărat semnal, fiind de subliniat faptul, cu totul pozitiv, că această cantată, deşi urmăreşte corespondenţe muzicale cît mai adecvate versurilor, este scrisă totuşi într-o formă organizată, foarte clară, de sonată. Armonia este modală, personală, interesantă. Vom mai releva tema iniţială, marţială, adevărat marş al tineretului, expusă de corul bărbătesc, puntea cu caracter liric de mare gingăşie care conduce la tema a doua, cînd intră sopranele. Comentariile orchestrale sînt realizate cu o folosire economică a unităţilor instrumentale — de unde o desăvîrşită transparenţă a masei sonore. Instrumentele de culoare au roluri de o remarcabilă eficienţă. Dirijorul Iosif Conta a evidenţiat cu măiestrie toate momentele gingaşe ale lucrării, orchestra şi corul (pregătit cu minuţiozitate de dirijorul Aurel Grigoraş) răspunzînd nu numai în chip strălucit, ca sonoritate omogenă şi plină, dar şi cu o participare vie, foarte nuanţată la interpretare. Lucrarea s-a bucurat de preţuirea unanimă a ascultătorilor.

În încheiere, Iosif Conta a condus cu vigoare *Marşul lui Tudor şi Corul Oltencelor* din cunoscutul oratoriu *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Du-

mitrescu. Solistul, baritonul Octav Enigărescu, aflat într-o formă vocală excelentă, a cîntat cu multă vitalitate și căldură. Interpreții, dirijorii Iosif Conta și Aurel Grigoraș, solistul, corul și orchestra au fost ovaționați de publicul prezent în mare număr la acest concert care a însemnat o sărbătorească afirmare a muzicii românești.

J.-V. P.

Muzica și dansurile Ansamblului indian

Un grup, relativ mic, de artiști indieni, a făcut în luna octombrie un turneu în țara noastră, înfățișîndu-ne unele aspecte ale muzicii și dansurilor din patria lor.

Am luat cunoștință, prin mijlocirea solistului Abdul Halim Jaffer Khan, conducătorul formației și care cîntă la instrumentul denumit *sitar*, cu străvechea muzică indiană. Sitarul este un soi de chitară prevăzută cu două cutii sferice de rezonanță la ambele capete. Interpretul a cîntat la acest instrument aproape trei sferturi de oră, cu o vizibilă satisfacție personală. Muzica indiană este esențialmente monodică. Abdul Halim Jaffar Khan, virtuoz al instrumentului său, relua în forme variate, o melopee ce apărea, pe rînd, tristă și tînguitoare sau languroasă, dulce și învăluitoare, în general sinuoasă, datorită nenumăratelor sferturi de ton peste care se trecea rapid, uneori, de-a lungul a două și chiar trei octave, într-un glissando fluid și continuu. Vom arăta odată cu acestea că octava indiană este împărțită în nu mai puțin de 22 de sferturi de ton a căror parcurgere, rapidă, ne-a dat acea impresie a unui permanent cînt în glissando, ca la havaiană. Interpretul a depănat lunga sa cantilenă brodînd pe ea tot soiul de variații libere, de ornamentații dictate de fantezia sa fertilă. Într-o măsură cel puțin egală ne-a interesat și Laxmi Narain Singh, mînuitorul micii tobe (tabla) care la un moment dat a prins a-l acompania perfect sincron și, la răstimpuri, cu sincope. Alteori, interpreții angajau un curios dialog între aceste două instrumente, *tabla-ua* răspunzînd în valori de durată identice celor melodice, cu un mic decalaj de timp față de *sitar*. Coardele *sitar*-ului vibrau uneori foarte armonios, prin simplă... simpatie. Erau rezonanțe armonice la melodia desfășurată de interpret.

S-a manifestat de asemenea și un mic grup de muzicanți populari care au împlinit rolul de suport muzical al dansurilor. În afara unei tobe cu două piei și a două instrumente de coarde dintre care unul o simplă vioară, principalul interpret era solistul vocal Raghunatha Panigrahi. El înalță adevărate imnuri, acompaniindu-se de obicei la un mic armonium. Alteori mînuia o seamă de clopoței sau de talgere miniaturale cu efecte sonore argintii.

Pe temeiul acestui ansamblu muzical cu totul original, au evoluat două dansatoare, protagonistele spectacolului coregrafic.

Fiecare a prezentat cîte un stil de dans.

Am urmărit mai întîi pe solista Sanjukta Panigrahi exponentă a stilului *Orissi*, inspirat de vechile texte, ca și de basoreliefurile din templele regiunii Orissa. Dansatoarea, îmbrăcată într-un splendid costum indian, a vădit o tehnică foarte elaborată, a dansat cu o mobilitate și precizie rar întîlnite. Orice parte a corpului participa la multiplele dansuri; chiar jocul mîinilor și al degetelor era expresiv, încărcat de semnificații, desigur îndeosebi pentru cei inițiați. Acordul cu elementele ritmice ale muzicii a fost perfect, tot timpul, iar eminenta coregrafă s-a distins prin supleţea-i desăvîrșită și prin sensibilitatea ascuțită cu care a redat o multitudine de stări sufletești. Însăși mimica și privirile sale atît de variate erau de o deplină elocință.

Cealaltă solistă, Krishnaveni Lakshmanan, a apărut o tot atît de remarcabilă artistă, exponentă a stilului *Bharata Natyan*. Socotit unul dintre cele mai vechi dansuri clasice, *Bharata Natyan* se sprijină de asemenea pe vechi texte hinduse, exprimînd prin mijlocirea unor ritmuri subtile și a unor atitudini de desăvîrșită supleţe și grație, o seamă de legende, de întîmplări mitice și evenimente epice. Aceste poeme dansante au învederat un rafinament ancestral. Talentul evocator al dansatoarelor și al muzicienilor care le-au acompaniat a fost cît se poate de apreciat. Spectacolele Ansamblului indian de cîntece și dansuri ne-au oferit unele aspecte extrem de interesante, ale unei arte care dăinuește, exemplar, prin păstrarea străvechilor tradiții hinduse.

J.-V. P.

MIȘCAREA ARTISTICĂ DE AMATORI

Tinereţe prin artă

Mișcarea artistică de amatori din țara noastră îmbracă cele mai felurite și variate forme de manifestare, atrage sute de mii de iubitori de frumos aparținînd celor mai diverse vîrste și profesii, cîștigă nenumărate simpatii.

Că este așa o dovedește și spectacolul festiv care a avut loc la sfîrșitul lunii septembrie în Sala Mare a Palatului R. S. România, susținut de Casele de ajutor reciproc ale pensionarilor din Municipiul București, cu prilejul aniversării a două decenii de la înființarea acestor așezăminte cultural-sociale, expresie profundă a grijii și respectului pe care statul nostru socialist le manifestă față de cetățenii țării ajunși la vîrste onorabile.

În aplauzele unei numeroase asistențe, spectacolul debutează cu un vibrant omagiu adus de un grup de pionieri din Capitală, care au adresat sărbătoriți-

lor, în cuvinte calde, urări de sănătate și viață lungă. Ca un răspuns la acest salut tinerese, corul mixt, dirijat de Zaharia Popescu și Rică Constantinescu a redat cu multă pasiune cîntecele *Brumărelul* de Iacob Mureșianu, *Frunză verde de gorun*, și *Bade ce pămînt te ține* de Aron Bogdan, *Partid, pe tine te cinstim* de Zaharia Popescu, apoi *Surîs de aur* de Ion Nicorescu, *Seara pe deal* de Vasile Popovici, *Doină și joc* de Augustin Bena.

Punctul de prim ordin al programului l-a constituit evoluția orchestrei semisimfonice condusă cu dăruire de Ilarion Voronca Covalschi. Programul a fost de largă accesibilitate : *(Valurile Dunării* de Ivanovici, Uvertura la opera *Poet și țăran* de Suppé, cunoscuta serenadă napolitană Ay, Ay, Ay, interpretată la havaiană de Romeo Ionescu, alături de trioul vocal format din Ecaterina Salomeia, Gh. Iliescu și T. Nicolescu, *Hora lui Fănică* și *Fusul*, interpretate cu o deosebită vervă de generalul în rezervă Ștefan Marinescu, *Tiu, Tiu, Tiu,* cîntec ceferist, solist T. Niculescu, și s-a încheiat cu interpretarea vibrantă de către cor și orchestră a cîntecului *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu.

De același succes s-a bucurat și orchestra de muzică populară condusă de Gogu Cioară alături de octogenarul Ion Cucu Bănățeanu. Pline de antren au apărut cele cîteva „momente vesele" susținute de Tanți Grigoriu și Dem Columbeanu. Din cadrul acestui program variat, accesibil și atractiv, nu puteau să lipsească nici *romanțele,* acest gen atît de îndrăgit. I-am ascultat cu plăcere cu această ocazie pe remarcabilii Petre Gusti și Alexandru Grozuță.

Acest spectacol caracterizat prin robustețe și optimism,ne-a adus aminte de cuvintele lui Tudor Arghezi : „Tinerețea are nevoie de bătrînețe, iar bătrînețea are nevoie de foarte multă tinerețe."

C. R.

Spectacolul de închidere a festivalului-concurs „Arenele romane"

Educația artistică a maselor, prin muzică și dans, prin teatru și poezie, a început să ocupe un loc important, aducînd o contribuție prețioasă la cunoașterea și aprofundarea valorilor culturale românești, universale. Artiștii amatori manifestă un interes deosebit pentru descifrarea lucrărilor clasice, se dovedesc demni și fervenți păstrători ai comorilor folclorice. Asistăm la înjghebarea tot mai frecventă a unor reușite formații semisimfonice sau camerale, grupuri vocale, soliști instrumentiști sau vocali, interpreți de muzică de operă, operetă sau de muzică ușoară. Se face tot mai simțită tendința firească a acestora de a se apropia de adevărata artă, de a-i pătrunde tainele, de a simți marea bucurie de a fi interpret, de a materializa ceea ce au acumulat în migăloase ore de studiu și repetiții, într-un cuvînt, de a da ei însuși viață artei.

Aceste reflecții mi-au fost sugerate vizionînd spectacolul de închidere a festivalului-concurs dotat cu trofeul „Arenele Romane", întrecere artistică ce s-a desfășurat între formațiile artistice de amatori ale celor 8 sectoare ale Capitalei. Ediția din acest an, vizionată în toate etapele de peste 50.000 de spectatori, a fost cîștigată de sectorul 4 la egalitate de puncte cu sectoarele 6 și 8.

Spectacolul la care ne referim, prezentat cu mult antren de cunoscuta actriță Stela Popescu, a debutat cu evoluția fanfarei elevilor de la Clubul Tineretului din sectorul 4, instruită și condusă de prof. Nicolae Istrate. Am ascultat apoi corul bărbătesc al Clubului Finanțe-Bănci dirijat de Ștefan Mureșanu, o apreciată formație a genului, care a imprimat o aleasă interpretare unui mănunchi de cîntece patriotice și prelucrări din folclor *(Te cînt Partid, Cîntare Patriei, Sus inima Români, Du-te dor* — lucrare ce a permis tenorului Atanase Păvăluță etalarea unor certe însușiri vocale) dovedind o atentă selectare și omogenizarea vocilor. Solistele Natalia Rădulescu și Ana Roșculescu, acompaniate la pian de Ana Botezatu, ne-au dovedit, prin felul cum au interpretat dificilele arii din operele *La seceriș,* de Tiberiu Brediceanu și *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, că și-au însușit temeinic o serie de elemente ce le permit să abordeze meritoriu partituri destinate cîntăreților profesioniști. Au urmat două momente coregrafice : unul susținut cu multă grație de un grup de tinere dansatoare din corpul de balet al Casei de Cultură a sectorului 4 și altul, intitulat „Circulați vă rog", interpretat cu multă voioșie de o echipă de... milițieni în miniatură, elevi ai Școlii generale Nr. 39. Întregul program, punctat cu o serie de momente satirice, cu adresă precisă, interpretate cu vervă și talent de către membrii brigăzilor artistice ale Casei de Cultură din Sectorul 8, Cooperativelor „Artă și Precizie" și „Încălțăminte manuală", ca și de un mănunchi de piese de muzică ușoară românească în interpretarea soliștilor Victoria Țupa, Marilena Șerban, Aurelia Stan și Mihai Lazăr, acompaniați de orchestra Consiliului Sindicatelor din sectorul 4 condusă de Gili Nati, s-a încheiat într-un iureș de dansuri și cîntece populare românești, susținute de ansamblurile folclorice „Balada" al Casei de Cultură din sect. 6 și „Năframa" al U.C.M.B.

Desfășurat pe parcursul mai multor luni de întrecere artistică, festivalul-concurs „Arenele Romane", angrenînd zeci de formații ale interpreților amatori din Capitală, a constituit un vibrant omagiu dedicat celor două remarcabile evenimente ale acestui an : Conferința Națională a Partidului Comunist Român și aniversarea unui sfert de veac de la proclamarea Republicii.

C. R.

Siculus '72

Odorheiul secuiesc, vechiul Areopolis din vremea împăratului Traian, devenit ulterior, în evul mediu, un important centru cultural, iar în zilele noastre un oraș modern, cu numeroase întreprinderi industriale, găzduiește anual — începînd din 1970 — concursul și festivalul de muzică ușoară în limba maghiară „Siculus". Organizat din inițiativa Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Harghita și a Comitetului municipal U.T.C. Odorheiul secuiesc, festivalul acesta s-a bucurat încă de la prima ediție de un deplin succes. Au participat atunci 27 de compozitori cu 52 de cîntece, 11 formații și 27 de soliști din 7 orașe (Tg. Mureș, Oradea, Satu Mare, Odorheiul secuiesc, Miercurea Ciuc și Sf. Gheorghe). În anul următor, numărul cîntecelor prezentate la concurs a sporit la 89, în timp ce numărul formațiilor scădea la 9, acela al soliștilor la 20, iar al compozitorilor la 17. Față de aceste cifre, noua ediție din 1972 a festivalului a marcat o creștere substanțială pe întreaga linie; de această dată s-au prezentat 37 de compozitori cu 138 de cîntece, 18 formații și 41 de soliști, numărul orașelor crescînd la 9 (au apărut în plus reprezentanți din Cluj, Arad, Jibou și Sovata, lipsind în schimb cei din Miercurea Ciuc și Sf. Gheorghe).

Toți acești creatori și interpreți de muzică ușoară s-au întrecut pe parcursul celor șapte zile ale festivalului, timp în care au avut loc seară de seară, în somptuoasa Casă de cultură municipală, concertele diferitelor formații participante. Paralel cu prezența la concerte, pentru a aprecia realizările concurenților-interpreți, juriul prezidat de compozitorul Zoltán Aladár (din care au făcut parte muzicienii Borbély Zoltán, Farkas Sándor, Feczkó Zoltán, Kovács Katalin și scriitorii Márki Zoltán și Mirk László) a studiat în ședințe separate cele 138 de cîntece prezentate la concursul de creație, în vederea decernării premiilor acordate de diferitele instituții și organizații. În această direcție s-a ivit și principalul neajuns de concepție al concursului: în loc ca numeroasele cîntece să fie triate într-o preselecție, iar cele alese (într-un număr evident mult mai restrîns) să fie executate în concertele programate, întreaga muncă a juriului s-a desfășurat în săptămîna festivalului, pe baza audierii cîntecelor la pian, ajungîndu-se la situația paradoxală că piesa distinsă cu Marele premiu de creație „Siculus" (*Floarea focului* a compozitorului Dr. Kaizler László din Odorheiul secuiesc) nu s-a cîntat la nici un concert public și a trebuit să fie prezentată la gala laureaților într-o execuție improvizată în ultimul moment, la care solista citea textul după o hîrtie ținută în mînă! În această privință sînt de tras anumite concluzii pentru viitoarele ediții ale festivalului.

În general, dacă avem în vedere că experiența în materie și forțele organizatorice ale forurilor locale din Odorheiul secuiesc sînt în mod firesc limitate, interesul crescînd pe care festivalul îl trezește în rîndurile compozitorilor și interpreților de limbă maghiară trebuie totuși apreciat ca un succes. Ce e drept, atît creația, cît și interpretarea s-au desfășurat sub semnul predominant al amatorismului, principalii compozitori maghiari, profesioniști, de muzică ușoară din țara noastră absentînd de la concurs, iar locul lor fiind luat de o seamă de interpreți — vocali sau instrumentali — care compun pentru uzul propriilor formații în mijlocul cărora activează. În aceste condiții, exigența în selecționarea textelor a purtat și ea pecetea amatorismului, împrejurare pe care forul central de îndrumare a artei și culturii, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, a încercat să o contracareze, înființînd un premiu special pentru cea mai izbutită melodie pe versurile unui poet maghiar din România. Drept rezultat, 20 din cîntecele prezentate la concurs au avut la bază textele unor poeți contemporani consacrați cum sînt Kiss Jenö, Páskándi Géza, Kányàdi Sándor, Majtényi Erik, Marki Zoltán, Bartes Ferenc, Cseke Gábór, Lendvay Eva, ba chiar ale unor poeți clasici ca Ady Endre, Kosztolányi Dezsö, Juhàsz Gyula, Aprily Lajos și... Shakespeare. Dintre toate, juriul a ales piesa *Nouă lacuri* de Boros Zoltán, pe versurile lui Majtényi Erik, acordîndu-i premiul special instituit, în timp ce premiul Comitetului județean U.T.C. Harghita pentru cea mai bună piesă pe versurile unui poet clasic i-a fost atribuit compozitoarei Agyagási Ilona din Tg. Mureș pentru un cîntec bazat pe o poezie de Ady Endre. Alte premii de creație au mai fost decernate de Comitetul județean U.T.C. Harghita pentru cea mai inspirată melodie pe versuri de dragoste (*Dragostea e o vrăjitoare* de Adorjáni Ernö din Tg. Mureș), pentru cîntecul cu cel mai viu elan tineresc (*Trei băieți* de Elekes Csaba din Oradea) și pentru cea mai reușită creație lirică (*Vino la mine* de Kisfalussy Bálint din Satu Mare). Separat, emisiunea în limba maghiară a Televiziunii române și revista „Igazság" din Cluj au acordat premiul pentru cea mai originală lucrare cu caracter experimental suitei *Curcubeul* de Sárosi Endre din Tg. Mureș, premiind totodată și formația „Sympathy" și pe solista Rodica Popa din Tg. Mureș, pentru interpretarea acestei lucrări. Un alt premiu, pentru cea mai izbutită prelucrare folclorică, a fost acordat de ziarul „Megyei Tükör" din Sf. Gheorghe piesei *De trei ori te-am chemat* de Deák Endre din Tg. Mureș. iar studioul de radio din Tg. Mureș a atribuit premiul pentru cele mai reușite orchestrații formației „Zephir" din Satu Mare, cu o mențiune specială pentru dirijorul și organistul grupului, Fekete Iván. În fine, marele premiu „Siculus" și premiul ziarului „Ifjumunkás" din București pentru cele mai valoroase texte originale au fost decernate lui Józsa Erika, membră a grupului „Concorde" din București.

În ce privește interpretarea, juriul a fost pus în situația de a nu putea compara grupuri care practică stiluri substanțial diferite, luînd hotărîrea de a diviza în trei marele premiu „Siculus" pentru formații, după cum urmează: „Concorde" — București pentru stilul „folk", „Mikron" — Satu Mare pentru stilul „beat" și „Lyra" — Tg. Mureș pentru stilul așa numit „comercial", legat de un repertoriu de

factură tradiţională. Marele premiu „Siculus" pentru interpretare solistică nu a fost acordat, decizie pe deplin justificată, dat fiind că nici un solist nu a prezentat calităţi ieşite din comun. A fost însă atribuit premiul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste pentru cea mai reuşită interpretare a unei melodii pe versurile unui poet maghiar din România cîntăreţei Bokor Ildikó din Bucureşti, ca urmare a modului în care a prezentat cîntecul lui Boros Zoltán pe versuri de Majtényi Erik, distins cu premiul de creaţie al aceluiaşi for. Alte premii de interpretare au mai fost acordate de revista „Utunk" din Cluj (Nagy László şi Bàlint Péter din Tg. Mureş, Czumbill István din Carei, pentru exigenţă interpretativă), de Consiliul municipal U.T.C. Odorheiul secuiesc (formaţia „Provizor" din Jibou, pentru cea mai redusă medie de vîrstă a membrilor grupului — 18 ani), de clubul de tineret „Siculus" din Odorheiul secuiesc (Keserü Istvàn, toboşar din Carei, pentru cel mai tînăr participant la concurs — 15 ani). Premiile de popularitate, acordate pe baza voturilor publicului din sală, au revenit — după cum era de aşteptat — formaţiei locale „Siculus" (al cărei conducător, Gyarmati Pál, a obţinut şi premiul Comitetului de Cultură şi Educaţie Socialistă al judeţului Harghita) şi solistei locale Silay Edit (care a primit şi premiul ziarului „Munkásélet")

După cum se poate deduce din cele mai sus arătate, numărul premiilor a fost foarte mare, poate chiar exagerat în raport cu numărul participanţilor. Practica aceasta, pe care o întîlnim din păcate şi la alte concursuri de acest fel, duce la demonetizarea premiilor acordate, urmarea fiind că titlul de „laureat al festivalului Siculus", atribuit numai în acest an la aproximativ 25 de compozitori şi interpreţi (la care se adaugă cei premiaţi la cele două ediţii anterioare) va apărea din ce în ce mai des pe afişele diferitelor concerte susţinute de formaţii şi solişti de un nivel foarte divers. În realitate, dacă încercăm să ne orientăm în hăţişul atîtor premii, ajungem la concluzia că numai o mică parte dintre „laureaţi" justifică într-adevăr distincţia acordată. În domeniul creaţiei, mi-a fost imposibil să-mi formez o opinie cu privire la piesa *Floarea focului*, recompensată cu „marele premiu Siculus", după execuţia mai mult decît aproximativă de la gala laureaţilor. Din restul cîntecelor premiate, o ţinută profesională adecvată şi o linie melodică fluentă au caracterizat doar piesa *Nouă lacuri* a lui Boros Zoltán, confirmînd justeţea atribuirii premiului special al C.C.E.S. Într-o oarecare măsură a prezentat interes şi suita premiată *Curcubeul* a formaţiei „Sympathy", bine construită şi oferind momente contrastante ca ambianţă (totuşi absentă în mod inexplicabil de la gala laureaţilor). Cele mai izbutite realizări sub aspectul muzicalităţii şi al îmbinării organice între text şi muzică au fost indiscutabil cele ale cuplului vocal-instrumental Józsa Erika — Horváth Károly („Concorde" — Bucureşti), prima însoţindu-şi solourile vocale de acompaniamente la chitară clasică şi la muzicuţă de gură, iar al doilea asigurînd baza ritmică prin pizzicate de contrabas sau realizînd inspirate contra-melodii la violoncel. Şi pentru că am ajuns să legăm creaţia de interpretare (îmbinare firească la formaţiile care-şi compun singure cîntecele necesare repertoriului lor), să mai evidenţiem grupul „Zephir" din Satu Mare, pe drept premiat pentru orchestraţiile vădind profesionalismul lui Fekete Iván, conducătorul formaţiei, şi colectivele „Lyra" din Tg. Mureş şi „Mikron" din Satu Mare, ambele aflate „cu un cap" înaintea celorlalte formaţii concurente.

Gala laureaţilor s-a desfăşurat în condiţii cu totul neobişnuite, pe bază de „play-back"-uri, cîntăreţii şi instrumentiştii mimînd doar interpretarea. Dacă un asemenea procedeu apare justificat şi întrucîtva chiar necesar în cazul unor transmisii de televiziune, el devine contraindicat la un concert public, putînd da naştere — cum s-a şi întîmplat în fapt la Odorheiul secuiesc — la situaţii neplăcute, ba chiar ridicole, atunci cînd la difuzoare se aud instrumente sau voci care nu corespund cu acelea ale colectivului prezent pe scenă. Soluţia aceasta a apărut cu atît mai de neînţeles, cu cît concertele serale, la care au apărut aceiaşi interpreţi, s-au desfăşurat în mod normal, prin audiţie directă în sală a execuţiilor de pe podium.

Pentru viitoarele ediţii ale festivalului este de aşteptat ca diferitele neajunsuri semnalate să fie înlăturate, pentru a nu se umbri cu stîngăcii lesne de evitat o iniţiativă care merită întregul sprijin. Un ajutor direct din partea forurilor care posedă experienţă în organizarea de asemenea festivaluri şi concursuri (Direcţia muzicii din C.C.E.S., Radioteleviziune) ar contribui desigur la ridicarea prestigiului acestei manifestări, care a început să devină tradiţională în peisajul muzicii uşoare din ţara noastră.

Edgar ELIAN

Festivaluri muzicale europene

Cîteva luni, în intervalul dintre primăvară şi toamnă, puncte, pînă atunci aproape anonime, pe harta continentului european, încep să scînteieze brusc, polarizînd interesul general. Viaţa muzicală sau teatrală, lumea filmului sau a sporturilor şi le dispută transformîndu-le pentru două sau trei zile, o săptămînă sau chiar o lună în constelaţii de „memento-uri" pe ghidurile turistice. Dar, dincolo de această servitute în faţa puterii unuia dintre noii zei ai epocii noastre, zeul Turismului, manifestările artistice îndeosebi, cînd beneficiază de un riguros repertoriu tematic, de o bună organizare şi de la sine înţeles, de prezenţa cîtorva vedete metamorfozează viaţa obişnuită a oraşului devenit „patrie a muzelor" într-o sărbătoare feerică. Pentru interpreţii aşteptaţi în fiecare loc cu emoţie, interpreţi ale căror capricii constituie coşmarul organizatorilor, aceste luni sînt un veritabil maraton.

Desprinse din două momente bine distincte ale istoriei, două oraşe, ni se par, prin tradiţiile lor muzicale, semnificative. Salzburg, oraşul istoric al lui Mozart, îşi propune, cu fiecare festival, să ofere ilustraţii interpretative inedite dintr-o sferă cu al cărei flux şi-a împletit, de două veacuri, destinul. Cealaltă cetate, Vevey, celebră doar prin amintirea personalităţii lui Jean-Jacques Rousseau, va cinsti de acum înainte, periodic, memoria marii pianiste Clara Haskil.

Călătoria la care vă invităm are drept popasuri principalele oraşe europene care au găzduit cu ospitalitate, în ultimele luni, renumite festivaluri dedicate muzicii şi slujitorilor ei. Ab initio se cuvine a fi subliniată extraordinara unitate de concepţie şi atitudine care structurează momentele aparent dispersate ale oricărei manifestări de amploare astfel încît întregul edificiu, solid construit, poate răspunde diversităţii de gusturi contemporane.

Festivalul internaţional de la Viena face parte din şiragul manifestărilor totalitare. De-a lungul unei luni, seară de seară sînt programate spectacole de operă şi operetă, concerte, recitaluri, reprezentaţii teatrale. Bine primite au fost, anul acesta, expoziţiile dintre care menţionăm : *Retrospectiva maeştrilor*, organizată cu sprijinul Muzeului Ermitaj din Leningrad, *Istoria aurului, argintului şi bronzului povestită de obiecte de artă*. Dar, cel mai desăvîrşit muzeu este Viena însăşi. Nu ni s-a părut a fi de loc întîmplătoare alegerea pentru ultima seară de operă a Festivalului, după pelerinajul repertoriului verdian, după Walkiria, Freischütz, Manon, Simone Boccanegra, Cavaleria rusticană, Medeea, Cavalerul rozelor şi Siegfried a unei lucrări menite să răspundă zîmbetului de nedumerire graţioasă şi puţin senilă al bătrînei doamne : *Götter dämmerung* de Wagner. O coloratură exotică a fost adusă, în Festival, de Baletul Indian prezent cu prelucrări de scene din epopeele antice Mahabhaoata şi Ramayana. Protagoniştii recitalurilor : Claudio Arrau, David şi Igor Oistrach, Paul Badura — Skoda, Elisabeth Schwartzkopf, apar şi în concerte, ca solişti ai unor reputate orchestre. Dirijor şi solist al Filarmonicii vieneze, David Oistrach a interpretat, alături de Igor Oistrach un program Mozart, *Variaţiuni pe o temă de Haydn* de Brahms, *Concertul pentru vioară* de J. Sibelius, lucrări de J. S. Bach, J. Haydn, H. Berlioz. Aceeaşi orchestră a interpretat, sub bagheta lui Claudio Abbado, *Suita Romeo şi Julietta* de Procofiev, şi *Simfonia Patetica* de Ceaikovski şi l-a acompaniat pe Viktor Tretiakov, certă speranţă a artei violonistice sovietice, în *Concertul pentru vioară K V 216* de Mozart.

La Salzburg fiecărui anotimp îi este dedicat un festival muzical. Partiturile mozartiene sînt prezentate, anul acesta (conferenţiar Tobi Reiser) ca expresii desăvîrşite ale tradiţiei populare (ciclul Mozart şi folclorul muzical) sau ca experienţe deteminante pentru cariera unor continuatori (ciclurile : Mozart — Schubert, Mozart — Alban Berg — Schubert, Mozart — Arnold Schönberg — Beethoven, Mozart — Dvorak — Brahms — Schubert, Mozart — Spohr, — Malipiero — Debussy, etc.). Este greu să găseşti un compozitor, conchid organizatorii concertelor, care să nu fi primit influenţa din partea creaţiei mozartiene. S-a ajuns şi la o performanţă : ciclul cameral Mozart — Schubert va atinge, în 1973, o sută de concerte. Cvartetul Bartok, Cvartetul Alban Berg, Instrumentiştii din Viena, Octetul din Berlin, Jörg Demus, Paul Badura — Skoda, şi, cum putem uita ? Duo-Mozarteum, Trio-Mozart, Mozarteum-Cvartet îşi dau concursul în realizarea unor manifestări unice în felul lor. Aceasta cu atît mai mult cu cît, în afara sălilor obişnuite, au loc spectacole la palatul Minabell, în sala de muzică a familiei Mozart şi, cînd timpul o permite, în grădina de plăcere de la Hellbrunn.

Un personaj familiar festivalurilor din sudul Franţei, asiduu şi inimos organizator, spirit alert, de o nemaipomenită inventivitate, numele lui Jean Cocteau este deseori pomenit de cei care l-au cunoscut, de cei pe care i-a uimit, şi i-a deprins să construias-

că, cu pasiune, eşafodajul sărbătorilor artistice. Embleme schiţate în graba nervoasă a creionului pe afişe sau programe au devenit blazoane pe caietele sau cărţile de vizită ale unor artişti astăzi renumiţi. Pe coperta caietului-program al orchestrei conduse de Paul Kneutz, una dintre cele mai bune orchestre de coarde contemporane, Jean Cocteau a desenat un fluier ale cărui sunete se îndreaptă, pe fundalul alb-albastru al mării contopite cu cerul, spre un soare incendiar. Este un frumos simbol care aminteşte orchestrei acum renumite de entuziasmul impetuos al anilor debutului.

Programul *Bach* pe care orchestra l-a interpretat în concertul de la Monaco a impus prin exactitatea atacurilor şi modelarea inspirată a secvenţelor de inefabil lirism.

Un alt *Festival al Artelor*, are loc, în fiece sezon estival, la Monte-Carlo, festival născut şi din necesitatea de a estompa atributele ce revin aidoma reflexelor condiţionate la auzul numelui acestui oraş, oraş al jocurilor de noroc, al patimilor vinovate şi gestului final nesăbuit. Alături de Cazinoul cu orar permanent, prevăzut cu morgă şi cu toate auxiliarele serviciului funerar rapid şi cît mai anonim în Curtea de Onoare a Palatului Princiar, la Sala Garnier, la Teatrul Étoiles sau la cel de la Fortul Antoine artele îşi dau întîlnire avînd ca reprezentanţi Royal Ballet din Londra, Baletul Naţional din Canada, Baletul Pantomimă din Wroclaw, Compania Medeleine Renaud — Jean-Louis Barrault. La pupitrul Orchestrei Naţionale din Monte-Carlo s-au aflat anul acesta cîteva personalităţi proeminente : Igor Markevitch într-un program cuprinzînd uvertura *Cotofana hoaţă* de Rossini, Simfonia a patra de Brahms, fragmente lirice de Mussorgski, Paul Paray cu *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgsky — Ravel şi *Concertul pentru vioară* în Re major de Ceaikovski, avîndu-l drept solist pe Henryk Szeryng, Mihai Brediceanu cu *Rapsodia română* de George Enescu, *Seherezada* de Rimsky Korsakov şi *Concertul pentru pian nr 4.* de L. van Beethoven cu regretatul Robert Casadesus, Yehudi Menuhin dirijînd Uvertura *Egmont* de Beethoven, *Concertul pentru vioară în la major KW 219* de Mozart, *Concertul pentru două piane în mi bemol major KW 365* de Mozart şi *Simfonia I* de Beethoven cu solişti din aceiaşi dinastie : Hepzibah şi Jeremy Menuhin.

În concurenţă cu vecinul său, Cannes, rendezvous al pontifilor ecranului, Monte-Carlo constituie punctul de interferenţă al activităţii estivale a marilor dintre cei mai mari interpreţi. Imaginea sălii încorsetată de o rigidă etichetă, populată de rămăşiţe aristocratice dar şi de numeroşi miniştri şi înalţi demnitari ai minusculului regat pare că ar fi negativul podiumului prins la lumină defavorabilă. Prezenţa dirijorului român Mihai Brediceanu într-un concert ce merită numai superlative este o confirmare a recunoaşterii şi calităţilor sale interpretative capabil să realizeze clipe de maximă elevaţie estetică. Senin şi foarte stăpîn pe claviatură, Robert Casadesus a oferit un model de interpretare, puternic interiorizată, în care fiecare nuanţă îşi topeşte reverberaţiile în prăpastia unui suflet greu încercat.

Şase seri de muzică franceză şi, între ele, o zi de muzică neîntreruptă au celebrat, la Saint-Maximin, bicentenarul orgilor istorice. Marile orgi mînuite de Xavier Darasse, Pierre Barbiret, André Isoir, André Stücker şi-au demonstrat şi cu acest prilej supremaţia asupra tuturor instrumentelor.

Ajuns la un jubileu, a douăzecişicincea ediţie, Festivalul muzical de la Aix en Provence a oferit un repertoriu de operă variat *(Don Giovanni* şi *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Nefericirile lui Orfeu* de D. Milhaud şi *Pelleas şi Mélisande* de C. Debussy). Ca solişti au putut fi ascultaţi Jean-Pierre Rampal şi Robert Veyron — Lacroix, Pierre Cochereau şi Cristoph Eschenbach. De asemenea a fost salutată prezenţa lui Kurt Redel care la pupitrul orchestrei *Pro Arte* din München a condus lucrări din literatura muzicală preclasică. Bach, Haendel, Corelli, Pergolese, Vivaldi, cărora ogivele gotice de la mînăstirea Saint-Louis sau Catedrala Saint-Souvenir le-au adăugat un plus de autenticitate stilistică. Două ansambluri laureate la concursurile din 1971 ale formaţiilor camerale Trio Fontana rosa şi Duo Chilingirian — Benson la care s-a adăugat Trio Baroc din Paris au interpretat la mînăstirea Saint-Souvenir programe Mozart, Bach, Haydn.

Concertele şi recitalurile celui de-al şaselea *Festival provençal,* organizate în vechi monumente de artă ca biserica romană din sec. al XI-lea, Colegiul Saint-Pierre, Notre-Dame de la Pépiole, capelă din secolul al VI-lea sau în piaţa bătrînului castel dintr-un sat medieval : Le Castellet, la flacăra lumînărilor au creat momente reuşite de desfătare estetică. S-au cîntat piese de Albert Roussel, A. Dvorak, A. Webern, J. Charpentier, Telemann, Bach, Mozart, Liszt şi din nou Couperin, Vivaldi, Debussy, Gabriél Fauré. Provençalii atît de mîndri de iluştrii lor compatrioţi Zola şi Cézanne nu pot să nu-i fie recunoscători unui contemporan, compozitorului Darius Milhaud — născut la Aix — care le-a închinat explozia de vivacitate, de culori sonore ale *Fanteziei pentru pian şi orchestră* care li se potriveşte atît de bine : *Carnaval la Aix.*

Pe cei mai mulţi dintre instrumentiştii francezi reputaţi îi întîlneşti vara la Nisa, ca profesori ai Academiei Internaţionale de vară. Sefii de orchestră Pierre Dervanse şi Fernand Quattrocchi predau lecţii de dirijat, Monique de la Bruchollerie şi Pierre Barbizet sînt profesori de pian, Alexandre Lagoya de ghitară, Pierre Nérini sau Richardo Odnoposoff predau vioara, exemplele putînd ocupa cîteva pagini. Condus de Fernand Oubradons, întregul organism funcţionează perfect. Bulevardul Cimiez şi împrejurimile constituie vara un veritabil centru de artă al cărui receptacul captează talente de toate dimensiunile din întreaga lume. După cum este de aşteptat, programele concertelor au un pronunţat caracter instructiv, incluzînd în special lucrări cunoscute, uneori chiar de şcoală, cu subtilităţi tehnice semnificative.

Jean Pierre Rampal revine asupra nuanţelor impresioniste din Partiturile lui Debussy în timp ce Alex. Lagoya subliniază robusteţea acordurilor hispanice. Cei doi maeştri ai flautului şi respectiv ghita-

rei, formează de cîțiva ani un cuplu care a cîștigat adeziunea unanimă a melomanilor parizieni. Calitățile sale, tehnica minuțios șlefuită, acordajul perfect, grația și eleganța clar-obscururilor ne-au impresionat și în concertul de la Nisa cuprinzînd lucrări de Telemann, Bach, Ibert, Albeniz, Sor, Juliani. Instrumentiștii români prezenți la cursurile Academiei, membrii cvartetului *Pro Arte* condus de Varujan Cozighian și cei ai cvartetului Philarmonia condus de G. Nicolescu au fost întîmpinați, pretutindeni unde au cîntat, cu căldură și simpatie. Emoționante au fost întîlnirile cu un ilustru prieten al muzicii și interpreților români : compozitorul și dirijorul Tony Aubin, președinte al asociației pariziene „Amicii lui George Enescu".

În sfîrșit un festival de muzică de cameră ! Cel de la Menton ajuns la a XXIII-a ediție a prezentat cîteva experiențe inedite, rezultate ale unor noi formule de ansamblu. *Theodorakis dirijîndu-l pe Theodorakis,* concertul Cvartetului Beethoven din Roma interpretînd piese de B. Martinu și J. Brahms, recitalul tinerilor pianiști unguri Zoltan Kocsis și Dezso Ranki și un oaspete de zile mari, Amadeus Quartet au constituit cîteva din atracțiile irezistibile pentru orice meloman. Într-un cadru adecvat, în incinta castelului de la Roquebrune, formația *Ars Antiqua* din Paris a oferit un reușit concert de muzică medievală, vocală și instrumentală.

Luîndu-ne rămas bun de la festivalurile muzicale franceze nu putem să nu-l menționăm pe cel de la Metz, valoroasă inițiativă a *Centrului European pentru Cercetare Muzicală* conceput sub genericul *Întîlniri Internaționale cu muzica contemporană.*

În cea de a doua zi a *Festivalului,* la 25 noiembrie 1972, este programat Concertul inaugural al Ansamblului European de Muzică Contemporană condus de Michel Tabachnikov, cu care prilej se vor interpreta lucrări de Gérard Grisey, Marek Kopelent, Paul Méfano, Michel Tabachnikov și Yannis Xenakis.

Majoritatea pieselor sînt prezentate în audiții mondiale. Concertelor li se adaugă, din nevoia de a facilita apropierea de muzica zilelor noastre, proiecții cinematografice, întîlniri, discuții cu compozitorii. În afara celor menționate sînt incluse piese de Luigi Dallapicola, Nguyen Thien Dao, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, William Albright, etc.

„Aidoma unor uriașe săgeți sonore, cele mai frumoase orchestre ale lumii se vor întîlni la Montreux în acest al douăzecișișaptelea Festival" se spune într-o reclamă din pliantul manifestării. Festivalul este deschis de *Requiemul* de Verdi și *Missa Solemnis* de Beethoven în interpretarea Orchestrei Filarmonice și Corului Academiei din Belgrad care-l vor avea ca solist, într-un alt concert, pe Yehudi Menuhin. Impresionați de versiunea interpretativă a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven magistral realizată la Montreux, în 1970 de dirijorul japonez Hiroyuki Iwaki organizatorii elvețieni l-au invitat și în acest an, împreună cu Orchestra N.H.K. Întorcîndu-le politețea, Iwaki a dirijat *Sărbătoarea primăverii* compusă de Stravinski, acum șaizeci de ani, chiar la Montreux. Pentru prima dată la acest Festival, ansamblul I Solisti Veneti au interpretat, la cea mai înaltă altitudine — terminus-ul liniei teleferice : 3000 de metri — în cadrul unei *Dimineți printre ghețuri* lucrări de G. Rossini și Ceaikovski. Compozițiile creatorilor contemporani și-au găsit la Sala Tribunelor din incinta Uzinelor electrice de la Farettes cadrul propice de desfășurare. Într-o asemenea ambianță estetică în care „envirronement-ul" își dovedește eficacitatea se limpezesc căile de înțelegere și asimilare a specificului muzicii timpului nostru. Dorind să se alieze avangardei muzicale, elvețienii proiectează înființarea la 31 august 1973 a unui „atelier" contemporan care se va ocupa de improvizație instrumentală și vocală, de instalațiile electro-acustice și de ultimele noutăți, în domeniul materialelor de proiecție. Recuzita noului experiment e formată din muzică, lumină, filme și diapozitive.

Cu săptămînile muzicale de la Stresa revenim la repertoriul clasic : Cimarosa, Beethoven, Chopin, Debussy, Liszt. Alături de artiști renumiți ca Yehudi Menuhin și Hepzibah Menuhin, Cziffra, întîlnim tineri, laureați ai ultimelor concursuri internaționale, violonista Isabella Petrosian (Concursul „Curci — Neapole — 1971), cellistul Thomas Igloi (Concursul „Cassado" — Florența 1971) etc. Șansa care li se oferă tinerelor talente de a se confrunta cu exigențele publicului internațional și după ce au fost apreciați de jurii cu înaltă competență, se cuvine a fi subliniate, acordînd un calificativ în plus organizatorilor.

Sărbătorile internaționale ale muzicii se înscriu ca valoroase cuceriri ale artei interpretative sau componisticii contemporane, constituind bunuri de preț pentru cunoașterea și respectarea națiunilor.

Gh. P. ANGELESCU

Prezențe românești la Taormina și Sorrento, oglindite în presa italiană

Orchestra Radiotelevizіunii dirijată de Iosif Conta și Emanuel Elenescu s-a bucurat de succese dintre cele mai frumoase în Italia unde nu s-a aflat, de altfel, pentru prima oară. În același timp corul Radiotelevіziunii reprezintă un adevărat florilegiu de talente remarcabile, de voci frumoase și frumos cultivate, care s-au făcut apreciate atît la noi cît și peste hotare. În această ordine de idei se cuvine relevată soprama lirică Virginia Manu, care s-a afirmat, în anii din urmă, la noi, în concerte vocal-simfonice și la Opera Română în *M-me Butterfly*. A cîntat de asemenea în Uniunea Sovietică, Republica Populară Bulgaria, Republica Federală a Germaniei și Olanda, unde a promovat de preferință muzica românească.

Radioteleviziunea italiană, R.A.I., apreciindu-i însușirile i-a oferit o bursă de studii la Academia Chigiană din Siena unde a urmat studii de perfecționare, obținînd o diplomă de onoare. O altă bursă i-a fost acordată anul acesta de către Centrul Internațional de studii muzicale din Italia, după care a fost solista Festivalurilor internaționale de la Sorrento și Taormina. La Sorrento a susținut două recitale de canto. Tot la Sorrento și-a dat concursul la un Concert în beneficiul Crucii roșii mondiale, cîntînd alături de Domenico Modugno, de actrița Sylvia Coscina și compozitorul de filme, de Massi. Cîntecele de Tiberiu Brediceanu, Doru Popovici, Felicia Donceanu, au fost aplaudate în mod deosebit, cîntăreața fiind ovaționată.

Virginia Manu a interpretat, împreună cu orchestra Simfonică a Radiotelevіziunii noastre, muzică românească la cel de al 11-lea Festival Internațional de la Taormina. Despre arta interpretativă a sopranei noastre ca și despre muzica românească, prezentată de dirijorul Emanuel Elenescu, presa italiană are cuvinte de laudă. *Espresso sera di Sicilia* din 12 august, scrie sub semnătura lui Paolo Abramo, între altele : „Un relief deosebit a conferit serii, participarea cîntăreței române care, atît în *Rituale* de Mihai Moldovan, cît și în cele 7 *cîntece pe versuri de Clément Marot*, de George Enescu, s-a făcut apreciată pentru vocea sa excelentă, cu un timbru optim, pentru rafinatele-i resurse în lied, pentru care a meritat aplauzele publicului. Nu mai puțin călduroase au fost unanimele aprecieri față de muzicianul Moldovan, prezent la concert, autorul lucrării *Rituale* și față de orchestră și dirijorul Elenescu, care cedînd solicitărilor publicului a executat o piesă în afară de program. La rîndul său, criticul Domenico Danzuso, scrie în *La Sicilia* din 12 august „Concertul ne-a prilejuit cunoașterea compozitorului de avangardă, Mihai Moldovan, prezent în sală, care în scriitura sa muzicală clară nu uită de obîrșia populară a muzicii din patria sa, precum și de muzica liricului Elenescu. Soprana Virginia Manu — cu o tehnică excelentă, înțelept dozaj al sunetului și o extraordinară gingășie în prezentare — ne-a făcut să gustăm dulcea cantabilitate și frumoasa expresivitate a celor 7 *cîntece pe versuri de Clément Marot*.

Tot astfel, Marcello Passeri, analizînd în *Gazzeta siciliană a Sudului*, tehnica de compoziție a lui Mihai Moldovan, relevă, între altele, chipul în care tînărul compozitor reușește să elibereze, pentru a spune astfel, toată seva unui arhaism timbral, bine adecvat esenței anticelor rituale populare. Despre solista lucrării *Rituale*, soprana Manu, Marcello Passeri face, de asemenea aprecieri superlative, privind vocea de un timbru pur dar îmbogățit cu frumoase armonice și care beneficiază de o emisie perfectă, rod al unei școli valoroase..."

Subliniem faptul că orchestra Radiotelevіziunii condusă de dirijorul Emanuel Elenescu și avînd ca solistă pe soprana Virginia Manu, a prezentat în deosebi muzică românească față de care critica italiană nu are decît aprecieri laudative ceea ce trebuie să dea mult de gîndit interpreților noștri care merg peste hotare.

J.-V. P.

Formația „Musica Nova" la Darmstadt

Cursurile de compoziție din vara acestui an, organizate de Institutul internațional de muzică din Darmstadt și care au înscris participările, în calitate de profesori, ale compozitorilor Mauricio Kagel, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen și Iannis Xenakis, au prilejuit, în cadrul concertelor susținute de formațiile inițiate (printre care se numărau Hessischer Rundfunk, Saarländischer Rundfunk și Westdeutscher Rundfunk), o seară integrală de muzică românească, în interpretarea formației „Musica Nova" din București.

În majoritatea concertelor urmărite la Darmstadt, am constatat o deosebită seriozitate profesională, pusă în slujba muzicii moderne. Cred că este o condiție esențială pentru convingerea publicului ! Muzicienii formației românești, Mircea Opreanu, Valeriu Pitulac, Marius Suciu și Ștefan Korodi, aflați sub atenta îndrumare a compozitoarei Hilda Jerea, dovedesc, din ce în ce mai mult, o aderare conștientă la acest spirit, o certă condiție a succesului în practicarea muzicii noi, care începe să ocupe un loc foarte întins în activitatea lor.

Majoritatea criticilor a notat evoluția ansamblului ca apreciabilă, chiar excelentă.

Programul prezentat a cuprins : *Jocus secundus* de Myriam Marbé, *Vagues* de Nicolae Brînduș, *Concentric* de Octavian Nemescu, *Rêver*

c'est désengrener les temps superposés de Aurel Stroe, *Invocations* de Tiberiu Olah, *Crible d'Eratosthène* de Anatol Vieru. În peisajul concertistic al Darmstadt-ului, apariția de proporții a școlii românești de compoziție a fost urmărită cu deosebit interes. Chiar dacă unii comentatori *(Manheim Morgen)* s-au grăbit să afirme că demonstrația „s-a desfășurat prea devreme pentru acest cadru, unele lucrări fiind încă în stadiul încercărilor, în mod sigur unii dintre acești compozitori putînd să ne ofere ceva mai bun într-un viitor apropiat", majoritatea celor prezenți au apreciat farmecul aparte, inedit, al pieselor din program. „Seara concertistică a adus celor prezenți cîștigul întîlnirii cu o serie de talentați și originali compozitori, chiar dacă la acest concert nu s-au făcut descoperiri fundamentale, în sensul dezvoltării pe mai departe a muzicii noi. ...„Tendința comună a lucrărilor interpretate este spargerea tiparelor tradiționale ale muzicii de cameră de avangardă, caracterizate de exemplu prin introducerea momentelor de tip vocal-teatrale, gen *pop*, care evidențiază trăsături, cu totul originale, alteori dezvăluind sonorități ușor romantizate, astfel că, finalmente, se distinge un joc contrastant între ezoteric și agresiune, care pare a fi simptomatic pentru avangarda românească." (Frankfurter Algemeine Zeitung).

Remarcînd experiența unor trăsături stilistice, distincte, este de menționat faptul că folclorul nostru a oferit pentru toți o bază comună de creație. *Concentric* de Octavian Nemescu se desfășoară pe o axă folclorică cu verticale ordonate instrumental ca un fel de valori alese de interpreți. Timpul muzical se desfășoară obiectiv, unidirecțional, traversînd etapele istorice de stil fără cel mai mic contrast. Corespondentul ziarului „Manheim Morgen" găsea că banda joacă rolul unui bourdon. „Bourdonul este îmbibat de folclor, iar folclorul furnizează în permanență impulsuri instrumentelor, utilizate de altfel foarte economic. Se amplifică în această piesă o atmosferă de elevație, de echilibru sufletesc, care însă permite pe fondul ei și erupții de strigăte. Păcat însă că lucrarea este cu 5 sau 10 minute mai lungă."

Inițial dramatic *Joeus secundus* de Myriam Marbé, epuizează situații imaginate de compozitoare ca eficiente concertistic. Formulările condensate ale materialului, recomandă convingător lucrarea. Nu încetăm să întrevedem în Myriam Marbé o înzestrată autoare de muzică destinată scenei!

La Nicolae Brînduș, am apreciat perseverența cu care urmărește realizarea practică a ideilor sale componistice. Limbajul său, total neobișnuit solicită și impresionează. Realizarea sa recentă prezintă interes, certifică o anumită seriozitate și pasiune.

Crible d'Eratosthène, colajul lui Anatol Vieru, a adus pe scenă o atmosferă veselă, cu respirații scurte. Formația a redat cu vervă, cinematografic, memoria interpretativă, care se numea cînd Beethoven, cînd Mozart, cînd Anatol Vieru, a unit exasperarea cu bonomia șăgalnică, demonstrînd că jocul este greu să fie practicat... serios. În afara piesei lui Anatol Vieru, o altă piesă de „balanță" a formației a fost *Rêver c'est désengrener les temps superposés* de Aurel Stroe (am spus balanță gîndindu-mă la raportul dintre serios și comic, avut în vedere la alcătuirea programului). Cronica germană consemna despre lucrarea lui Aurel Stroe: „aduce dansantul cu structuri ostinate care produc suprafețe neutrale ale pianului, alternînd cu clavecinul. Peste ele se desfășoară liniile clarinetului și violoncelului, împreună sau divergent, în valori sonore sau gesturi specifice. Ele aduc prin multiplicare ceva nou, adăugînd melisme nemijlocit captivante, de o frumusețe naturală și amplificată, care este rodul unei formulări bine gîndite. " Primordial timbrală și ritmică, *Invocations* de Tiberiu Olah debutează enunțiativ și încheie postludic cu fluiere. Tensionată și colorată, lucrarea este deosebit de variată, scenică. Ca în majoritatea lucrărilor acestui valoros compozitor, am simțit permanent noul, experimentul lucid pus în slujba unei expresivități de aleasă calitate.

ANTON DOGARU

Un an în Maroc

Prezențele artistice românești, au devenit — în ultimii ani — o realitate cotidiană pe aproape toate scenele lumii. Interpreții muzicii noastre populare, purtătorii tradiției muzicii corale, instrumentiștii și cîntăreții poartă mesajul României socialiste pe toate meridianele, duc cîntecul nostru de pace și prietenie tuturor popoarelor, fie că sînt europene sau americane, fie că fac parte din marea familie a popoarelor asiatice, sau africane. Alături de interpreți, prezența compozitorilor români a devenit o obișnuință a marilor săli de concert, ori a centrelor de compoziție, aparținînd celor mai avansate culmi ale gîndirii muzicale contemporane. Este drept, însă, că țările continentului african au fost mai anevoie vizitate de creatorii noștri, poate nu atît din pricina distanței, cît a completei necunoașteri a civilizației africane, a potențelor muzicale, etc. Iată motivul care m-a făcut să exalt bucuros, la întîlnirea întîmplătoare cu compozitoarea Carmen Petra Basacopol, pe care o știam plecată — cu aproape un an în urmă în Maroc, țară, pe care — dacă îmi amintesc bine — nici un compozitor român nu o vizitase sau cunoscuse cu deamănuntul.

...Maroc. Țară în curs de dezvoltare, care și-a cucerit independența în 1956. Contrastele geografice și economice sînt dominante pe cei 445.000 km². Într-adevăr, ce poate fi mai frumos și interesant, sub aspect geografic, decît coasta Atlanticului, care scaldă cu apele sale, cele mai importante orașe, lîngă munți care ating înălțimi de 4.000 metri, pe povîrnișurile cărora s-au construit numeroase baraje, ori pustietatea aridă a vestului Saharei, în care întîlnești alături de caravanele de cămile, autoturisme moderne, sau avioane cu reacție? Pe drept cuvînt, Marocul este de-

numit în hărțile turistice și ghidurile de călătorii, „puntea pitorească între vechi și nou". Cei 15.000.000 locuitori au cele mai diferite ocupații. 1.000.000 dintre aceștia populează orașul Casablanca, mare port, clădit din piatră, la Atlantic. Soarele orbitor, cade perpendicular pe piatra de culoare albă, de unde și numele orașului, Casa-Blanca. Mai sînt de notat și cele patru capitale imperiale, fără de care cunoașterea Marocului n-ar fi completă. Fiecare dinastie a avut grija de a-și clădi o capitală. Prima dintre ele este Fésul, construit în secolul IX, cu celebrele sale bazare împodobite cu cea mai aleasă ceramică. Apoi Meknes-ul, construit pe vremea lui Ludovic al XIV, cu arhitectura franceză tipică a vremii respective. Marrakech-ul, continuă seria acestor capitale și este așezat mai în sud, de unde și numele său, Perla Sudului. În sfîrșit, Rabat-ul, ultima capitală imperială și actualul centru de guvernămînt al țării, încunună splendorile arhitecturale marocane, care vorbesc de tradiția măreață a acestui popor. La Nord de Mediterană întîlnești munții Rif, de pe ale căror culmi de 4.000 m., poți privi Coasta de Azur Marocană, cu livezile ei de portocali și sondele de petrol. Coborînd povîrnișurile dai de baraje, dintre care cel mai important este cel de la Mekhra-Klila, umbrit de înalții chiparoși. La poalele munților întîlnești terenurile agricole, deosebit de fertile, iar alături, nisipul arzător, dătător de legende și suferințe. De la proclamarea independenței, noul regim ales, n-a stat cu mîinile în sîn. Marocul devine, pe zi ce trece, dintr-o fostă posesiune colonială franceză, o țară înfloritoare în economie și cultură. Ne aflăm acum în al doilea plan cincinal, 1968—1972, în care sondele de petrol vor produce mai multă materie primă ce va fi prelucrată chiar în țară la rafinăria Samir, în care școala modernă de cadre tehnice din Mohamazia, va da țării tot mai mulți specialiști de care economia sa are nevoie, în care Uzina de Montaj, SOMACA de la Casablanca va încerca să acopere — măcar parțial — nevoile industriei marocane, iar uzinele de fosfați de la Safi, pe coasta Atlanticului, vor acoperi total nevoile interne, rămînîndu-i destul pentru a trimite și pe piața mondială, produsele acestea extrem de solicitate. Cititorul își poate face din cele de mai sus, o imagine edificatoare asupra geografiei și economiei marocane. Pe ce coordonate se înscrie însă, cultura muzicală, în aceste realități ? Iată prima chestiune discutată cu Carmen Petra-Basacopol.

„Cultura marocană, urmează — în linii mari — drumul dezvoltării întregii economii a țării. În contextul cultural, muzica ocupă un loc important, dar — cu toate acestea — trebuie spus, ea se află oarecum la începuturile unui drum lung, inerent, pe care mai toate țările în curs de dezvoltare îl parcurg. Desigur, radio-ul și televiziunea, cu posturile sale din Rabat, sînt principalele purtătoare ale mesajului muzical marocan, sau internațional. Deasemeni, conservatoarele — de un nivel mediu —, cresc multe viitoare cadre muzicale autohtone. Desigur, cele mai elevate conservatoare sînt cele din Rabat și Casablanca. Ar mai trebui aici de amintit și cîte ceva despre interpreții marocani, care — cu predilecție — interpretează, de obicei, folclorul țării lor. N-aș vrea însă, să se înțeleagă din aceasta că în Maroc nu există o vie activitate în domeniul muzicii culte. Dimpotrivă ! Pe scenele marilor orașe se perindă periodic, dar destul de des, soliști străini, de cele mai diferite nații, care realizează foarte interesante recitaluri. Astfel, în luna august a acestui an, la Tanger, a avut loc un important festival internațional de jazz, care a cumulat personalități muzicale cunoscute, de pretutindeni. Într-un cuvînt, muzica cultă marocană se bazează — deocamdată — pe emisiunile posturilor de radio și televiziune, precum și pe prezența, aproape permanentă a soliștilor străini. Spun deocamdată, deoarece, este sigur, într-un viitor apropiat, roadele Conservatoarelor de care aminteam se vor vedea în curînd. Să ne gîndim că au trecut doar 16 ani de la cucerirea independenței și, au fost multe de făcut, poate mai importante, pentru ca viața tînărului stat să intre în normal și să se dezvolte armonios".

— *Carmen Petra, dvs. ați colindat, precum știu, o parte însemnată a Europei și chiar a Africei. Sînteți o muziciană cunoscută și pe tărîm internațional. Spune-ți-mi deci, în ce a constat principala dvs. activitate, în anul în care l-ați însoțit pe soțul dvs., în Maroc ?*

„În primul rînd, n-am uitat că sînt compozitoare și că misiunea mea, oriunde m-aș afla — este aceia de a scrie mereu, mereu... Am scris deci, un balet, care are la bază un libret lucrat de mine, pe versurile lui Coșbuc. Lucrarea e terminată complet și am venit special în România pentru a o prezenta comisiei Uniunii Compozitorilor, care, aș dori să fie cît mai obiectivă și exigentă, în sfîrșit șederea mea în Maroc mi-a prilejuit, de asemenea să-mi prezint lucrările anterioare, în public, sau prin intermediul radioului. Astfel, postul de radio Rabat mi-a difuzat cele două concerte ale mele pentru vioară și orchestră, precum și alte lucrări. La postul de televiziune am interpretat suita de concert pentru pian solo, intitulată Impresii din Muzeul Satului. În seara zilei de 21 iunie a.c., am dat un recital într-un important teatru, sub înaltul patronaj al Pașei și Guvernatorului statului, fiind prezente, de asemeni și oficialități ale ambasadei române. În prima parte a acestui concert am interpretat, alături de cunoscuta violonistă canadiană Marie Bouchard-Gervais, lucrări de Bach și Beethoven, sonate de Debussy și Sonata mea pentru vioară și pian, iar în partea a doua, împreună cu o pianistă franceză, am prezentat cîteva din lucrările mele pentru pian, precum și audiția pe disc a Concertului nr. 2 pentru vioară și orchestră. Dar, despre toate acestea, vorbesc mult mai bine, ziarele marocane".

Din ziarele pe care le am la dispoziție, spicuiesc : „Această lucrare, / *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* / realizează o sinteză între clasicism și tehnica modernă avansată. Găsim o bogăție de culori orchestrale, o perfecție a formei și o sensibilitate atît de fină, că am putea spune : este una din lucrările importante contemporane, originală și marcantă", (Le Matin din 27 iunie 1972). Și, mai departe : „Această lucrare puternică (este vorba de Impresii din Muzeul Satului), ce pare să vrea să traducă unele colțuri prețioase ale sufletului secret al unei țări, rămîne universală din cauza extraordinarei forțe evocatoare și a magiei suges-

tive a materiei sonore". Iată doar cîteva aprecieri elogioase ale unor lucrări românești, care vădesc, o dată mai mult, drumul ascendent pe care merge, de ani de zile, școala românească de compoziție, aprecieri care — desigur — ne onorează pe toți!

În continuare, am rugat-o pe compozitoarea Carmen Petra Bassacopol, să ne vorbească despre folclorul marocan. Iată ce ne-a relatat:

„Am cunoscut folclorul marocan cu prilejul unor nunți, la care am fost invitată, sau la serbările cîmpenești obișnuite. Deasemeni, am luat parte la Festivalul național de folclor, desfășurat la Marrakech, care a cuprins și alte prezențe internaționale, de prestigiu. M-a impresionat sufletul sensibil al acestui popor cu tradiții, care transpare în sunetele unduioase și ușor nostalgice ale diferitelor instrumente specifice, sau ale vocilor. Dansurile marocane sînt mai monotone decît ale noastre și se desfășoară într-un ritm lent, ritm cu care noi nu sîntem obișnuiți, iar cîntecele, cu melismele lor caracteristice, orientale, cu invocațiile lor, și-au păstrat autenticitatea în pofida unor influențe străine, sau a unor puternice civilizații ce au trecut pe aici".

Firesc, am întrebat-o pe Carmen Petra Bassacopol, dacă muzica românească este cunoscută pe meleagurile marocane. Cu destul regret, mi-a răspuns: „Ambasada română reușește să realizeze audiții interesante de muzică populară românească, la posturile de radio și televiziune. Pentru viitor, un viitor mai apropiat sau mai îndepărtat, cred că ar fi strict necesar ca aceste emisiuni să conțină și muzică cultă. De asemeni, cred că ar fi posibil, un început de colaborare cu formații mai mici, de pildă cvartete sau recitaluri de soliști, balet, canto, etc., care să facă cunoscută și pe aici, frumusețea și tăria școlii românești de compoziție, apreciată cum se cuvine în marile centre muzicale europene. Pentru aceasta este însă necesară o ambiție și un devotament patriotic, din partea instituțiilor din țară însărcinate cu difuzarea muzicii românești peste hotare. Altminteri, vom rămîne — probabil — niște mari necunoscuți, oricîte eforturi ar face creatorii români pentru a sălta ștacheta valorică a lucrărilor muzicale autohtone".

— *O ultimă întrebare Carmen Petra. Nu sînt multe luni, de cînd tov. Nicolae Ceaușescu, împreună cu soția sa, au vizitat o serie de țări africane. Nu vă întreb despre considerația și prietenia reciprocă, ce ne-o acordă de mai mult timp aproape toate statele lumii, pentru politica noastră internațională de pace și prietenie. Acestea sînt fapte bine cunoscute, de mai multă vreme. Vreau să vă rog să-mi relatați — efectele imediate de care s-a bucurat Marocul, după această importantă vizită, să-mi vorbiți de sprijinul frățesc pe care România socialistă îl acordă acestei țări în curs de dezvoltare. Să-mi spuneți ce ați văzut dvs. care nu sînteți inginer sau medic, dar care sînteți totuși o româncă printre marocani. Așa dar?*

„Așadar am văzut specialiști români din toate domeniile, medici, ingineri, agronomi, geologi, constructori, etc. Trebuie însă să știți că acești specialiști nu sînt singuri în Maroc. Alături de români lucrează intelectuali și muncitori de toate națiile, predominînd francezii. Spre marea mea mîndrie, am constatat că specialiștii români trimiși aici lucrează cu devotament și pricepere, din această cauză ei fiind prețuiți la justa lor valoare de autoritățile marocane și chiar de colegii lor străini. Pentru a putea înțelege și mai bine felul în care ne privesc marocanii pe noi, românii, vă voi povesti, pe scurt, o întîmplare foarte adevărată. În avionul care mă aducea înapoi, acasă, în România, am călătorit cu un grup de marocani, dornici să cunoască cu proprii lor ochi realizările noastre economice și culturale. Ei bine, cînd au aflat din discuții că sînt româncă, nu m-au mai părăsit tot drumul. Aproape am obosit, povestindu-le de Bicaz și Lotru, de Sala Palatului și Ateneu, de Reșița și Hunedoara, sau de Grigorescu și Brîncuși. Au savurat cu mare atenție tot ce le spuneam și cred că în momentul acesta ei sînt în țară, la locurile pe care le-am descris. Vă rog să mă credeți. Este o caracteristică generală a tuturor străinilor să întrebe despre așa numitul fenomen românesc. Și poți oare să nu fii mîndru, cînd știi că faci parte și ai contribuit la acest „fenomen românesc?"

Într-adevăr, aceste vorbe sînt foarte adevărate. Cred că toți cei care au fost plecați în străinătate, pentru mai mult timp, pentru mai puțin timp, la mai mulți sau la mai puțini kilometri de țară, au simțit același efect al „fenomenului românesc". Această nouă societate socialistă pe care o construim cu toții, are un efect binefăcător asupra noastră nu numai în țară, ci — mai ales — cînd sîntem departe de patrie. Este simțămîntul nostru patriotic, care, mai ales la muzicieni, se sensibilizează în lucrări valoroase, care să facă cinste poporului din care ne tragem și pe care îl slujim, mereu, mereu, oriunde neam afla!

CLAUDIU NEGULESCU

NOTE

● Opera de Stat din Viena şi-a inaugurat noua stagiune 1972/73 la 1 septembrie cu *Fidelio* de Beethoven, sub bagheta lui Josef Krips, rolul titular fiind interpretat de Helga Dermesch, iar al lui Don Pizzaro de Theo Adam. Ludovic Spiess ca Florestan şi Helge Bömches ca Don Fernando s-au bucurat de un succes deosebit, subliniat şi de criticii muzicali ai ziarelor *Die Presse, Kurier, Express.*

● La Landesbibliothek din Dresda (R.D.G.) a avut loc, la sfîrşitul verii, o conferinţă de trei zile asupra biografiei şi operei lui Antonio Vivaldi, la care au adus o contribuţie inedită, de cel mai înalt interes, muzicologii danezi buni cunoscători ai vieţii compozitorului preclasic italian.

● Conducerea Festivalului estival de la Salzburg a hotărît aniversarea centenarului naşterii lui Hugo von Hofmannsthal în 1974 Scriitorul şi poetul austriac, unul din colaboratorii cei mai apropiaţi ai lui Richard Strauss, a fost iniţiatorul festivalurilor de la Salzburg : manifestul publicat de el în 1919 a constituit punctul de plecare pentru transformarea oraşului natal al lui Mozart într-un centru anual al unora dintre cele mai valoroase manifestări muzicale de pe glob.

● În repertoriul stagiunii actuale a Operei de stat din Budapesta figurează *Lulu* de Alban Berg.

● Noii membri de onoare ai asociaţiei *Konzerthausgesellschaft* din Viena sînt Christa Ludwig şi Leonard Bernstein, care — cu prilejul Săptămînilor festive vieneze, ediţia 1972 — au prezentat un recital din liedurile lui Johannes Brahms.

● În statistica publicată de buletinul informativ al Consiliului muzicii din R. F. a Germaniei *(Deutscher Musikrat),* care apare la Bonn, asupra premiilor cîştigate la concursurile internaţionale de artiştii interpreţi din lumea întreagă, Republica Socialistă România figurează pe locul 7 — din cele 31 de poziţii —, cu un total de 19 puncte, după U.R.S.S. cu 64, Franţa cu 52, R.F.G. cu 37, S.U.A. cu 35, Japonia cu 22 şi Italia cu 20 de puncte.

● Elisabeth Schwartzkopf şi-a anunţat ultima apariţie pe scenă în plină activitate. Seara omagială organizată de Théâtre Royal de la Monnaie din Bruxelles a cuprins lucrări de Richard Strauss. Interpretarea dată de marea cîntăreaţă celor cinci lieduri din prima parte a concertului a confirmat supremaţia sa de necontestat în acest repertoriu. În cadrul aceluiaşi concert, Maurice Béjart a prezentat baletul „O fi oare moartea ?" bazat pe „Vier Letzte Lieder" de Richard Strauss, înregistrate pe un disc de Elisabeth Schwartzkopf cu 15 ani în urmă. Concertul s-a încheiat cu reprezentarea primului act al operei „Cavalerul rozelor", în care excepţionalele calităţi artistice ale renumitei soprane au fost puse în cea mai bună lumină.

● Discul His Master's Voice, Mono, HQM 1248-T, de curînd apărut, cuprinde patru lucrări de Chopin în interpretarea lui Dinu Lipatti (Concertul nr. 1 în mi minor — înregistrat în mai 1948 ; Nocturna în re bemol major, op. 27, nr. 2 — februarie 1947 ; Mazurka în do diez minor, op. 50, nr. 3 — iulie 1950 şi Valsul în la bemol major, op. 34, nr. 1 — septembrie 1947).

● Între 11—25 iulie 1972, în Bulgaria, la Varna, a avut loc al şaselea Concurs de balet. Concursul cuprinde două categorii de întreceri : cea destinată tinerilor dansatori (15—19 ani) şi cea destinată balerinilor (cu limita de vîrstă : 28 ani). S-au înscris peste 300 de candidaţii, din 22 de ţări.

● La Tokio, din iniţiativa revistei „Mainichi" şi a unor muzicieni şi muzicologi de seamă, s-a înfiinţat Asociaţia Ceaikovski care îşi propune să facă cunoscută melomanilor japonezi creaţia lui Ceaikovski precum şi a compozitorilor ruşi şi sovietici.

● După Hans Werner Henze (autor al operei *Doctor de ţară),* compozitoarea poloneză Joanna Bruzdowicz este al doilea muzician care se inspiră din lucrările lui Kafka. Recenta sa operă, *Colonia penitenciară,* s-a reprezentat în Franţa, la Tours şi s-a bucurat de o primire călduroasă. Adaptarea franceză a libretului semnat de Jaroslav Simonides aparţine lui Antoine Goléa. Critica franceză subliniază meritul compozitoarei, care „...n-are nimic exhibiţionist, nimic din orchestraţia sa nu este gratuit, muzica sa subliniază doar cu o forţă de expresie ieşită din comun toate reacţiile diferitelor personaje şi ştie să le exprime admirabil complexitatea. Muzica Joannei Bruzdowicz, în ciuda structurilor ultra-moderne, conferă lucrării o tensiune susţinută şi uneori nu-şi refuză mari efecte lirice ce frizează melodia. Este în acelaşi timp o muzică generoasă şi foarte elaborată".

● În revista „Melos" din martie-aprilie 1972, muzicologul român Dr. Vasile Tomescu semnează un articol intitulat „Hinweis auf Rumänien", în care trece în revistă principalii reprezentanţi ai şcolii muzicale româneşti de după Enescu.

● Erna Sack, supranumită „Privighetoarea germană", renumită soprană de coloratură, a murit la Wiesbaden, la 2 martie 1972, în vîrstă de 74 de ani. Născută la Berlin, ea a studiat la Praga şi în capitala Germaniei. Strălucitele sale calităţi artistice şi muzicale au purtat-o pe cele mai mari scene ale lumii. In 1935, la Opera de stat din Dresda, a creat rolul Isottei în opera *Femeia fără umbră,* de Richard Strauss.

În timpul celui de-al doilea război mondial a întreprins mari turnee în toată lumea. În 1956 a revenit în R. F. a Germaniei. Erna Sack avea o fenomenală tehnică. Vocea sa strălucitoare atingea cu uşurinţă nota *do* din registrul supra-acut iar coloratura sa se distingea printr-o inegalabilă siguranţă şi claritate.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Musique symphonique et vocale — symphonique*

Aladar, Zoltan

— *Danses du Corund* (1965). Partition.
— *Cinq lieder pour tenor et orchestre* (1967). Partition.
— *Symphonie pour grand orchestre* (1970). Partition.

Andricu, Mihail G.

— *IV-e symphonie*, op. 76 (1963).
Partition de poche
— *VI-e symphonie* (1964).
Partition de poche
— *Sérenade pour grand orchestre*, op. 9 (1966). Partition.
— *Concerto pour violon et orchestre* (1968).
Partition
Réduction
— *Symphonie de chambre* op. 5 (éd. II-1969).
Partition
— *IX-e symphonie* op. 101 (1971). Partition.

Basarab, Mircea

— *Concerto pour violon et orchestre* (1963). Réduction pour violon et piano.

Beloiu, Nicolae

— *Symphonie en deux mouvements* (1971). Partition.

Bentoiu, Pascal

— *Concerto pour piano et orchestre* (1960). Partition.
— *Concerto pour violon et orchestre*, op. 9
Partition (1966).
Réduction (éd. II, 1966).
— Luceafărul *(L'étoile du berger)* poème symphonique (1965). Partition.
— *Symphonie* (1967).
Partition
— *Concerto no. 2 pour piano et orchestre*
Partition
Réduction

Berger, Wilhelm

— *II-e symphonie* (1966). Partition.
— *III-e symphonie* (1967). Partition.
— *Concerto pour violon et orchestre* (1968).
Partition
Réduction
— *V-e symphonie — „musique solennelle"* (1971). Partition.

*) Extrait du Catalogue des Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie

Boldizsár, Csiki

— *2 pièces pour orchestre* (1970). Partition

Bughici, Dumitru

— *Filimon Sîrbu*, poème symphonique (1961). Partition.
— *Symphonie, poème* (1963). Partition de poche
— *II-e sinfonietta* (1967). Partition.
— *Dialogues dramatiques pour orchestre à cordes et flûte* — en lisant les vers de Mariana Dumitrescu (1969). Partition.
— *III-e symphonie „Echos de jazz"*, op. 30 (1971). Partition.

Buicliu, Nicolae

— *I-re symphonie „La rustique"* (1960). Partition de poche.

Capoianu, Dumitru

— *Divertissement pour orchestre à cordes et 2 clarinettes* (1959). Partition.
— *Cinq chansons populaires de Transylvanie pour choeur de voix de femmes, hautbois et orchestre à cordes* (1963). Partition.
— *Concerto no. 1 pour violon et orchestre* réduction pour violon et piano (1963).
— *Variations cinématographiques* (1970). Partition.

Cezar, Corneliu

— *Chronique* (1971). Partition.

Chiriac, Mircea

— *I-re Suite du ballet Iancu Jianu* (1962). Partition de poche.
— *Sinfonietta* (1967). Partition de poche.
— *Concerto pour orchestre à cordes* (1969). Partition de poche.

Ciortea, Tudor

— *Concerto pour orchestre à cordes* (1965). Partition de poche.

Constantinescu, Dan

— *Concerto pour piano et orchestre à cordes* (1970). Partition.

Constantinescu, Paul

— *Concerto pour violon et orchestre* (1960). Partition.
— *Danse de l'Oaş — Sîrba. Deux danses populaires symphoniques* (1961). Partition.
— *Sinfonietta* (1963). Partition de poche.
— *Triple concerto* (1965). Partition. Réduction.
— *Concerto pour harpe et orchestre* (1966). Partition. Réduction.
— *Riga Crypto et Enigel, la Laponne* (petite ballade pour soprano-solo, alto-solo, lecteur et petit orchestre). Partition.
— *Isarlik (poème burlesque pour voix, orchestre à vent, xilophone, battérie, et piano) Vers de Ion Barbu* (1968) Partition.

Cuclin, Dimitrie

— *XIV-e symphonie* (1969). Partition.

Cuteanu, Eugen

— *Suite roumaine pour orchestre* (1964). Partition de poche.

Demian, Wilhelm

— *Concerto pour violon et orchestre* (1962). Partition de poche. Réduction pour violon et piano.

Drăgoi, Sabin

— *Divertissement rustique pour orchestre de chambre* (1958). Partition de poche.

Dumitrescu, Gheorghe

— *I-re symphonie* (1959). Partition de poche.
— *Tudor Vladimirescu* — oratorio historique en 3 actes (1961). Réduction pour soli, choeur et piano.
— *III-e symphonie* (1967). Partition.
— *II-e symphonie pour orchestre, soli et choeur* (1969). Partition.

Dumitrescu, Ion

— *Sinfonietta* (1958). Partition de poche.
— *III-e suite pour orchestre* (1959). Partition de poche.
— *Prélude symphonique* (1959). Matériaux pour orchestre
— *Concerto pour orchestre à corde* (éd. II-1971). Partition.

Feldman, Ludovic

— *Suite no. 2 pour orchestre* (1962). Partition de poche
— *Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et percussion* (1965). Partition.
— *Sonate concertante pour violoncelle et orchestre à cordes* (1968).
Partition.
Réduction.
— *Variations symphoniques* (1970). Partition.

Gábor, Jodál

— *Divertissement pour petit orchestre* (1968). Partition.

Georgescu, Corneliu,-Dan

— *Motifs du Maramourech* (1970). Partition.

Georgescu, Remus

— *Concerto pour orchestre à cordes* (1969). Partition.

Gheorghiu, Valentin

— *Concerto pour piano et orchestre* (1963). Réduction pour deux pianos.

Glodeanu, Liviu

— *Suite pour instruments à vent, de percussion et choeur pour voix d'enfants* — vers populaires (1964). Partition.
— *Mouvement symphonique* (1966).
Partition de poche.
— *Concerto pour flûte et orchestre* (1969).
Partition.
Réduction.
— *Gloire* — double canon pour choeur d'enfants à 10 voix et 5 instruments de percussion (1971). Partition.

Grigoriu, Theodor

— *Hommage à Enesco* (1962). Partition.
— *Variations symphoniques sur une chanson d'Anton Pann* (six tableaux) (1965). Partition.
— *Concerto pour double orchestre de chambre et hautbois* (1968).
Partition.
Réduction.
— *Songe cosmique* (1969), poème orchestral. Partition.
— *Elégie pontique* (1971), cantate sur des vers d'Ovide.

Hartulary-Darclée, Ion

— *Tablouri de Grigorescu (Toiles de Grigorescu)*, suite symphonique, 4 tableaux (1962).
Partition de poche.

Istrate, Mircea

— *Musique stéréo-symphonique pour deux orchestres à cordes* (1967). Partition.
— *Sur une plage japonaise* (séquence pour orchestre, choeur pour voix de femmes et ruban de magnétophone), sur des vers de Nina Cassian (1969). Partition.

Iusceanu, Victor

— *Tableaux symphoniques* (1966). Partition.

Jelescu, Paul

— *Suite symphonique sur des thèmes de Dobroudja* (1964). Partition.

Jora, Mihail

— *La piață (Au marché)*, suite de ballet pour orchestre symphonique (1958). Partition.
— *I-re symphonie en Do majeur* (1959). Partition.
— *Priveliști moldovenești (Paysages moldaves)* (1959). Matériaux pour orchestre.
— Suite du ballet *Cînd strugurii se coc (Quand le raisin est mûr)*, op. 35 (1965). Partition.
— Suite du ballet *Întoarcerea din adîncuri (Retour des profondeurs)* (1965). Partition de poche.
— *Ballade pour choeur mixte, baryton et orchestre* — vers de Mariana Dumitrescu (1968). Partition.

Junger, Erwin

— *Ouverture de fête* (1966).
Partition de poche

Klepper, Walter-Mihai

— *I-re symphonie* (1965).
Partition de poche.

Mangoianu, Ștefan

— *Casa (La maison)* — cantate pour choeur et orchestre avec saxophone solo (1970). Partition.

Mendelsohn, Alfred

— *Oratorio 1907* (1959)
Réduction pour voix et piano.
— *V-e symphonie* (1961). Partition.
— *VII-e symphonie* (1968). Partition de poche.
— *Symphonie concertante pour orgue et orchestre* (1971). Partition.

Meţianu, Lucian

— *Echo* (1971). Partition.

Mihalovici, Marcel

— *Rhapsodie concertante en style populaire roumain* op. 40 (1958).
Partition de poche.

Moldovan, Mihai

— *Rituels* — suite pour soprano et orchestre sur des vers populaires (1970). Partition.
— *Vitraux (1971)*. Partition.

Negrea, Marţian

— *Prin Munţii Apuseni (A travers les monts Apuseni)* quatre tableaux simphoniques (1958).
Partition de poche.
— *Symphonie du printemps* (1960).
Partition de poche.
— *Concerto pour orchestre* (1966). Partition.

Niculescu, Ştefan

— *Symphonie pour grand orchestre* (1964). Partition.
— *II-e cantate pour ténor solo, choeur pour voix mixtes et orchestre*, sur des vers de Gellu Naum (1967). Partition.
— *Symphonies pour 15 soli* (1968). Partition.
— *Răscruce (Carrefour)*, III-e cantate pour mezzosoprano et cinq instruments à vent, sur des vers de Tudor Arghezi (ou sextuor pour instruments à vent) (1970). Partition.

Olah, Tiberiu

— *Cantate pour choeur de voix de femmes, 2 flûtes, instruments à cordes et percussion*, sur de vieux vers populaires chiangais (1960). Partition.
— *I-re symphonie* (1964).
Partition de poche.
— *Columna infinită (La colonne infinie)* (1966). Partition.

Palade, Constantin

— *Le communiste*, poème pour choeur et orchestre, sur des vers de Nicolae Labiş (1968). Partition.

Paladi, Radu

— *Dar de nuntă (Présent de mariage)*, cantate pour choeur mixte et orchestre. Vers de Ion Serebreanu (1963). Partition.
— *Poem de slavă Partidului (Poème à la gloire du Parti)* cantate pour ténor, soli, choeur mixte et orchestre, vers de Corneliu Şerban (1968). Partition.

Perlea, Ionel

— *Variations symphoniques sur un thème du compositeur* (1969). Partition.

Petra-Basacopol, Carmen

— *Hommage à la vie, expressions pour baryton et orchestre*, op. 22. Vers de Eugen Jebeleanu (1970). Partition.

Popa, Aurel

— *Concertino pour orchestre* (1970). Partition.

Popovici, Doru

— *Deux esquisses symphoniques* (1963). Partition.
— *Concerto pour orchestre* (1964). Partition.
— *I-re symphonie* (1965). Partition.
— *Nuit d'août*, poème pour baryton et orchestre (1966). Partition.
— *Porumbeii morţii (Les colombes de la mort)*, op. 11, no. 2. Partition.
Cantate pour choeur de voix de femmes et orchestre. Vers de Ion Pillat (1967). Partition.

Porfetye, Andreas

— *Cantate no. 1 pour mezzo-soprano, violoncelle solo et orchestre*. Vers de Nicolae Labiş (1965). Partition.
— *Symphonie no. 2* (1970). Partition.

Profeta, Laurenţiu

— *Cantate de la Patrie* — pour récitant, soli, choeur mixte, instruments à vent, instruments de percussion et à clavier. Vers de Eugen Frunză (1962). Partition.
— I-re suite du ballet *Prince et mendiant* (1965).
Partition de poche.

Rogalski, Theodor

— *Deux esquisses symphonique Înmormîntare la Pătrunjel (Enterrement au Pătrunjel) et Paparude* (1970). Partition.

Sarchizov, Sergiu

— *Pe lespedea eroilor (Sur la tombe des héros), oratorio pour soprano, choeur mixte et orchestre symphonique* (1964). Partition.

Stroe, Aurel

— *Ouverture burlesque* (1962).
Partition de poche.
— *Arcades*, pour 11 ensembles d'instruments (1965). Partition.
— *Monumentum* (1966). Partition.
— *Musique de concert pour piano, percussion et cuivres* (1968).
Partition de poche.
Réduction.

— *Concerto pour orchestre à cordes* op. 1 (1970). Partition.

Toduță, Sigismund

— *I-re symphonie* (1959). Partition.
— *Symphonie no. 2* (1965). Partition.
— *Mioritza* — ballade — oratorio pour soli, choeur mixte et orchestre. Texte populaire d'après le recueil de Vasile Alecsandri (texte en roumain et en français). Partition.

Țăranu, Cornel

— *Séquences pour orchestre à cordes* (1965). Partition de poche.
— *Symétries* (1967). Partition.

Vancea, Zeno

— *Priculiciul (Le loup-garrou),* suite de ballet pour orchestre symphonique (1958). Partition de poche.
— *Triptyque symphonique* (1960). Partition
— *Concerto pour orchestre* (1963). Partition de poche.
— *II-e sinfonietta* (1969). Partition de poche.

Varga, Ovidiu

— *Concerto pour orchestre* (1961). Partition

Vieru, Anatol

— *Cantata anilor lumină (Cantate des années-lumière)* sur un poème de Nina Cassian (1962). Partition de poche.

— *Concerto pour violoncelle et orchestre* Réduction pour violoncelle et piano.
— *Concerto pour flûte et orchestre* (1965). Réduction pour flûte et piano.
— *Musique pour Bacovia et Labiș,* 3 cycles pour voix et piano, avec des interludes instrumentaux, (1967). Partition.
— *Concerto pour violon et orchestre* (1968). Partition. Réduction.
— *Symphonie pour 15 instrumentistes et voix.* Vers de Tiberiu Utan (1970). Partition.

Winkler, Adalbert

— *Images de Hunedoara* — suite pour orchestre symphonique (1965). Partition de poche.

Zeman, Anton

— *Petit poème pour choeur mixte et un ensemble instrumental de chambre.* Vers de Jésus López Pacheco (1971). Partition.

Zorzor, Ștefan

— *Concerto pour orchestre* (1970). Partition.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 11 — p. 1 — 48 Bucureşti noiembrie 1972

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul bărbătesc al clubului „Finanţe-Bănci“ dirijat de Ştefan Mureşanu.

I. P. Informaţia c. 1982

64.421

Preţul lei 7

BIBL... A ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

decembrie 12

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXII nr. 12 (241) decembrie 1972

REPUBLICA

Printr-o rînduială de perfectă simetrie, demnă de gîndirea celui mai iscusit arhitect, istoria a aşezat în miezul unei jumătăţi de veac de la naşterea partidului nostru comunist, sărbătorită de tot poporul, naşterea Republicii româneşti al cărui pătrar de veac îl prăznuim. Şi dacă pentru clipa eroică în care comuniştii s-au legat să lupte cu preţul vieţii pentru ca pîinea şi lumina să crească din belşug pe pămînt strămoşesc, martori sînt astăzi veteranii acestei lupte şi memoria sfîntă a celor căzuţi, — martori pentru patetica ivire şi triumf al Republicii sîntem noi toţi, noi şi copiii noştri crescuţi în anii Republicii.

Căci mai direct decît cronica scrisă pentru posteritate, conştiinţa fiecăruia dintre noi, amintirea vie, entuziasmul, eforturile, sensibilitatea de artişti, mîndria de cetăţeni ai acestei ţări care s-a zămislit din truda şi din greul veacurilor şi a renăscut ca o Republică populară pentru a se ridica pe treptele de aur ale civilizaţiei socialiste, ne spun toate şi greul dar şi frumuseţea marelui urcuş.

Douăzeci şi cinci de ani de cînd colţul de lume devine frunte de lume, de cînd colţul de ţară devine frunte de ţară sînt pentru istoria mare numai o frîntură de timp de care timpul însuşi se minunează. Şi totuşi această prefacere nu este o minune ci un adevăr simplu, firesc, izvorît din lupta acelor iubiţi fii ai poporului — comuniştii, din lupta tuturor oamenilor de seamă ai naţiunii noastre, din lupta tuturor oamenilor luminaţi care au trăit pe meleaguri româneşti, din lupta întregului nostru popor. Iar iscusitul arhitect de care vorbeam este însuşi partidul comuniştilor, poporul întreg care au ştiut şi au putut să dărîme pompoasa şi suprapusa ocîrmuire, punînd la cîrma ţării pe cei care fac cu braţul, cu mintea şi cu simţirea ţara mai dreaptă, ţara nouă bogată şi frumoasă.

Din inima şi din ştiinţa lor compozitorii noştri au dăruit culturii din anii Republicii cîntece şi simfonii, opere şi balete, operete, poeme simfonice, muzică de cameră, muzică uşoară şi pentru fanfară, cîntece pentru copii şi pentru ostaşi, în care vibrează puternic nobleţea muncii creatoare, hărnicia talentelor descătuşate de Republică, mîndria pentru bunul nume al României în lume. Prin tot ce are ea mai autentic şi

mai valoros, muzica noastră a devenit și devine tot mai prețuită în țară și peste hotare.

Aflîndu-și în idealul și în condiția reală de afirmare a culturii noi, socialiste, propriul său ideal și condiție de afirmare — spre care conștiințe înaintate au aspirat în trecuta Românie —, muzicologia românească a devenit în anii Republicii o știință de prestigiu, o activitate socialmente prezentă, o împlinire apreciată și dincolo de granițele noastre.

Viața muzicală românească a cunoscut și cunoaște în anii Republicii o ascensiune fără precedent, atît în planul ridicării măiestriei interpretative și pedagogice, cît și în acela specific orînduirii noastre socialiste, de răspîndire a frumosului pînă în cele mai largi straturi ale publicului, spre realizarea marelui program stabilit de Congresul al X-lea și de Conferința Națională a Partidului Comunist Român, spre concretizarea cu mijloace specifice artei a eticii și echității socialiste.

În dinamica eforturilor de înflorire a industriei și agriculturii naționale, de modernizare a orașelor și de ridicare a satelor, de creștere a bunăstării materiale, de transformare a vieții spirituale a oamenilor potrivit înaltelor principii ale patriotismului și umanismului socialist, s-a făurit însuși profilul sufletesc al muzicianului, s-a definit rolul educativ al artei și științei muzicale.

Evocînd numai, atît de succint, drumul suitor al muzicii noastre, în ritm cu realizările cu care se identifică poporul nostru în multiplele domenii de activitate și în sentiment comun cu masele făuritoare de valori, ne simțim datori — la chemarea și după pilda partidului — să examinăm cu exigență și obiectivitate mai ales neîmplinirile din munca noastră. Acestea privesc concordanța încă insuficientă dintre orizontul tematic al muzicii noastre și imensa bogăție de aspecte pe care ni le oferă viața. Stăruie de asemeni în conștiința noastră datoria de a răspunde prin creația și prin activitatea teoretică cerințelor iubitorilor de muzică aflați pe diferite trepte ale inițierii artistice.

Iată de ce, cu inima plină de bucuria drumului parcurs, de satisfacția înălțimilor cucerite, privim aniversarea Republicii ca pe un moment culminant al istoriei României, un moment care confirmă mari victorii și deschide perspective pentru alte izbînzi. Acestea sînt preconizate cu luciditate științifică și cu fierbinte simțămînt patriotic, cu responsabilitate internaționalistă exemplară de documentele Conferinței Naționale a Partidului. Ele sînt pentru noi îndreptarul cel mai de preț al drumului de afirmare a tuturor talentelor și energiilor, chezășia că anii Republicii se vor orîndui și mai departe rodnici și luminoși spre zările de aur ale comunismului.

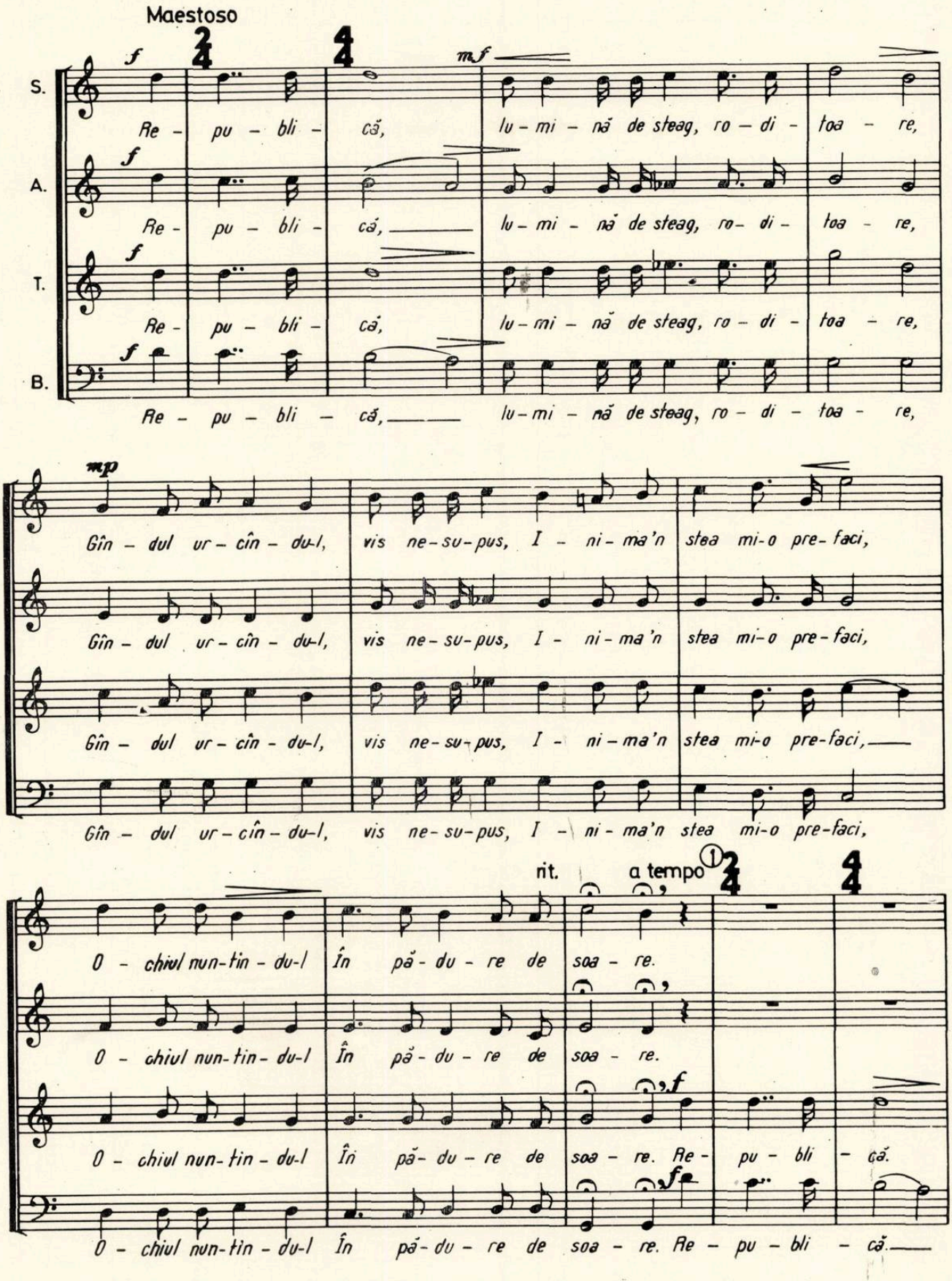
Dr. VASILE TOMESCU

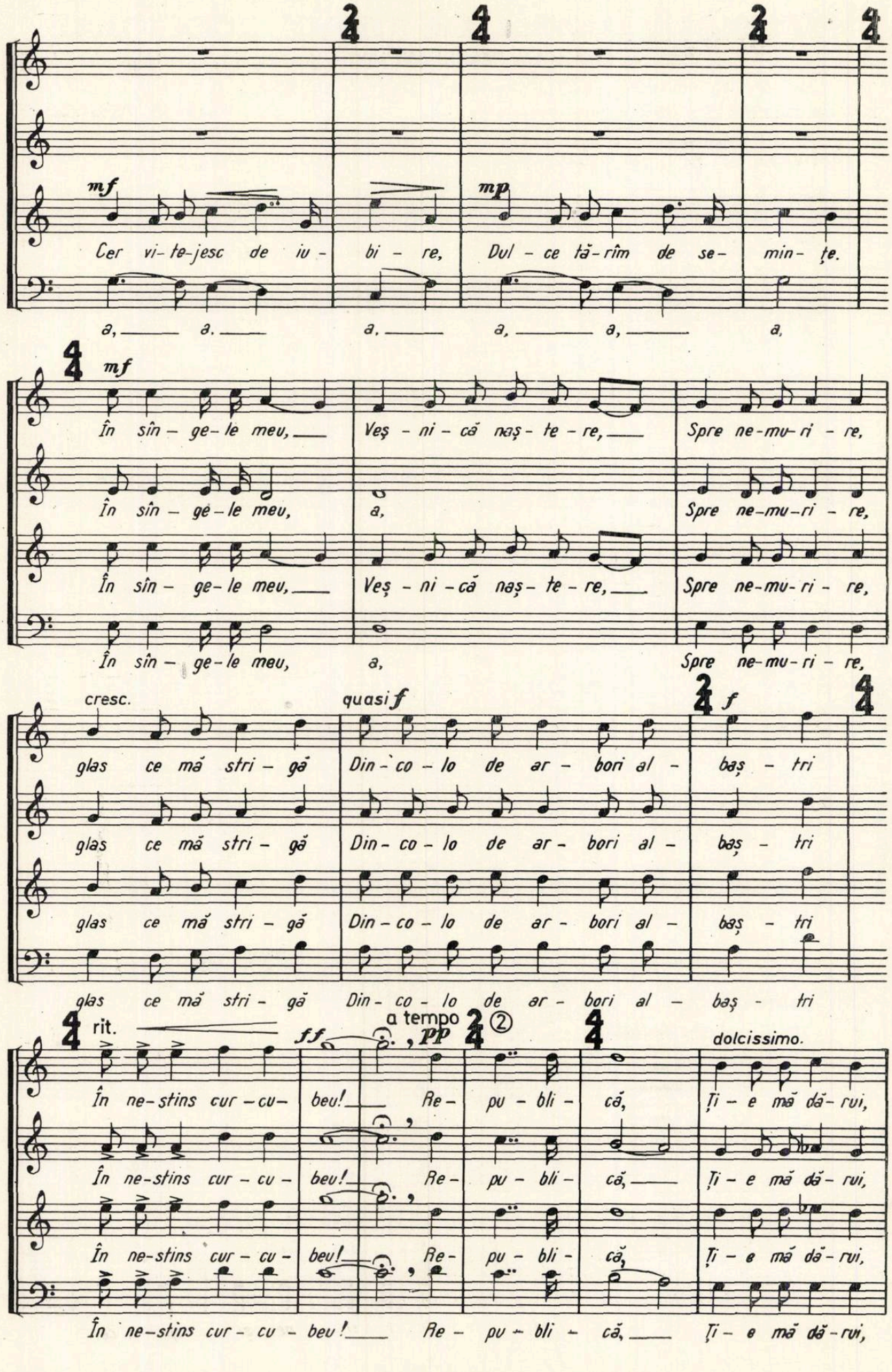
REPUBLICĂ, LUMINĂ DE STEAG, RODITOARE

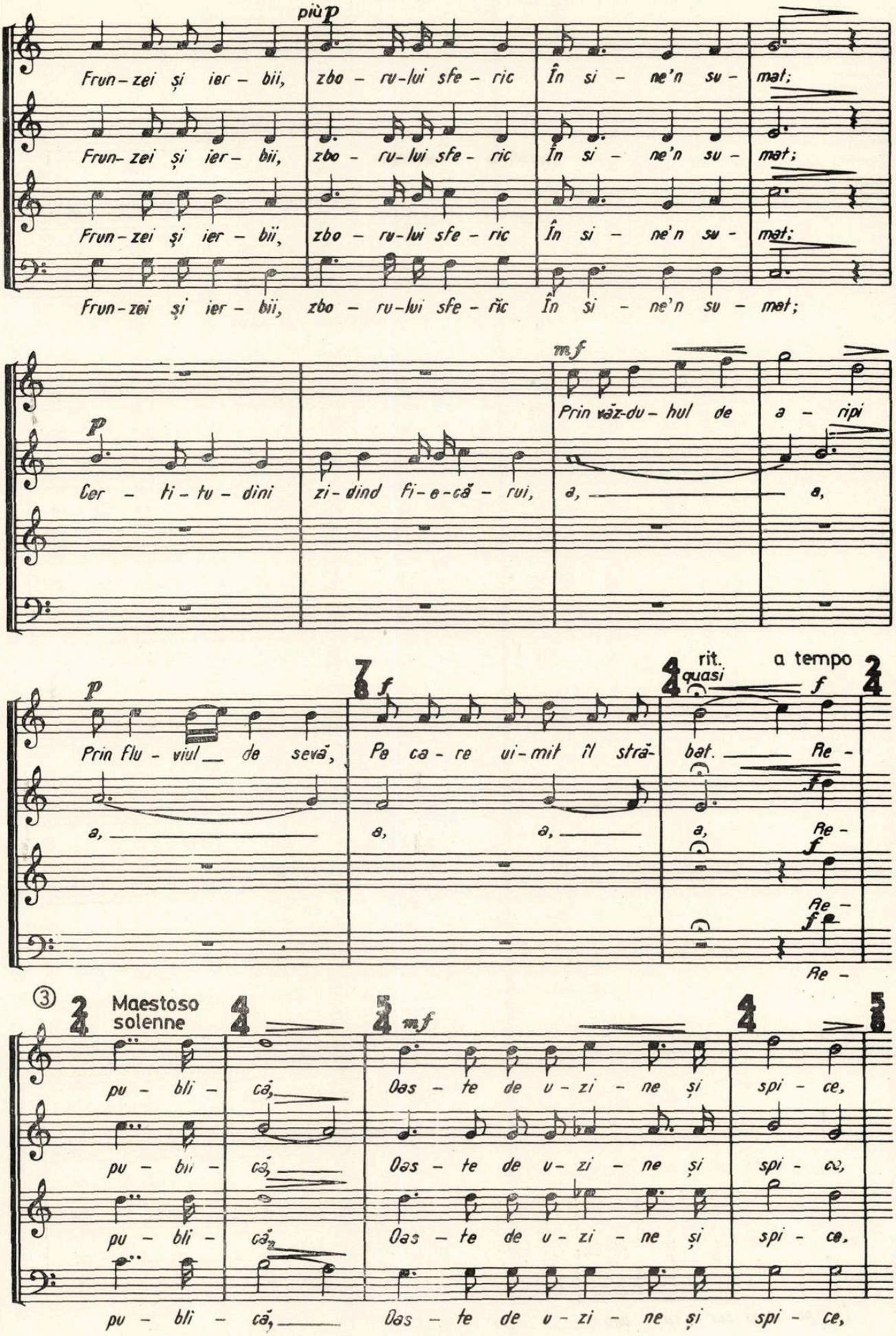
- IMN PENTRU COR MIXT -

Versurile de PETRE GHELMEZ

Muzica de DORU POPOVICI




mf
Cer vi-te-jesc de iu- bi- re,
mp
Dul- ce tă-rîm de se- min- ţe.
a, a. a. a, a, a,
mf
În sîn- ge-le meu, Veş- ni- că naş- te- re, Spre ne-mu-ri- re,
În sîn- ge-le meu, a, Spre ne-mu-ri- re,
În sîn- ge-le meu, Veş- ni- că naş- te- re, Spre ne-mu-ri- re,
În sîn- ge-le meu, a, Spre ne-mu-ri- re,
cresc.
quasi f
f
glas ce mă stri- gă Din- co- lo de ar- bori al- baş- tri
glas ce mă stri- gă Din- co- lo de ar- bori al- baş- tri
glas ce mă stri- gă Din- co- lo de ar- bori al- baş- tri
glas ce mă stri- gă Din- co- lo de ar- bori al- baş- tri
rit.
ff
a tempo
pp
dolcissimo.
În ne-stins cur- cu- beu! Re- pu- bli- că, Ţi- e mă dă- rui,
În ne-stins cur- cu- beu! Re- pu- bli- că, Ţi- e mă dă- rui,
În ne-stins cur- cu- beu! Re- pu- bli- că, Ţi- e mă dă- rui,
În ne-stins cur- cu- beu! Re- pu- bli- că, Ţi- e mă dă- rui,



più p

Frun-zei și ier-bii, zbo-ru-lui sfe-ric În si-ne'n su-mat;

Frun-zei și ier-bii, zbo-ru-lui sfe-ric În si-ne'n su-mat;

Frun-zei și ier-bii, zbo-ru-lui sfe-ric În si-ne'n su-mat;

Frun-zei și ier-bii, zbo-ru-lui sfe-ric În si-ne'n su-mat;

p

Cer-ti-tu-dini zi-dind fi-e-că-rui,

mf

Prin văz-du-hul de a-ripi

a, a,

p

Prin flu-viul de sevă,

7/8 f

Pe ca-re ui-mit îl stră-

4/4 rit. quasi

bat. a tempo

2/4 f

Re-

a, a, a, a, Re-

f

Re-

f

Re-

③ 2/4 Maestoso solenne

4/4

5/4 mf

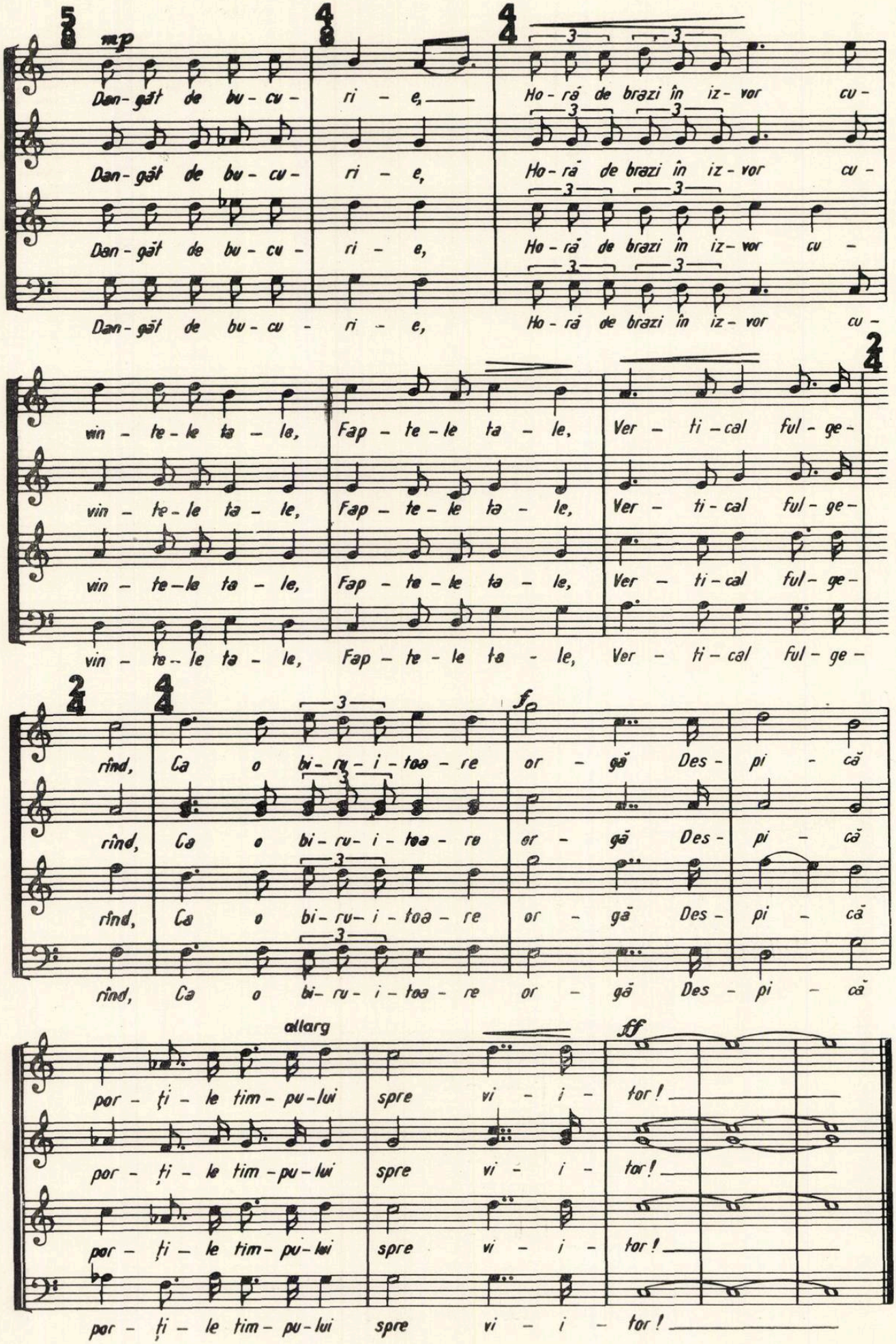
pu-bli-că, Oas-te de u-zi-ne și spi-ce,

pu-bli-că, Oas-te de u-zi-ne și spi-ce,

pu-bli-că, Oas-te de u-zi-ne și spi-ce,

pu-bli-că, Oas-te de u-zi-ne și spi-ce,

4/4 5/8


mp
Dan-găt de bu-cu- ri - e,
Ho-ră de brazi în iz-vor cu-
vin-te-le ta-le, Fap-te-le ta-le, Ver-ti-cal ful-ge-
rînd, Ca o bi-ru-i-toa-re or-gă Des-pi-că
f
allarg
ff
por-ți-le tim-pu-lui spre vi-i-tor!

Creaţia românească corală de mase în anul XXV

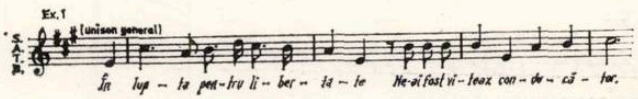
Genul coral patriotic, gen cu vechi şi fructuoase tradiţii în cultura muzicală românească, a cunoscut o înflorire şi o revitalizare deosebite în acest al douăzecişicincilea an al Republicii. Tezele expuse în plenarele C.C. al P.C.R. din iulie şi noiembrie 1971 de Secretarul general al P.C.R. au constituit imboldurile ideologice care au dus către o adevărată renaştere a cîntecului angajat, a acestui manifest muzical cu reuşite remarcabile. Accesibil, direct, uşor de reţinut dar cu o mare forţă mobilizatoare, cîntecul patriotic se adresează maselor largi, avînd putere de simbol şi menirea de a însufleţi, prin chemarea sa, întregul popor angajat în nobila misiune de construire a noii societăţi pe plaiurile româneşti.

Prezentul studiu este o încercare de creionare a principalelor direcţii pe care le-a abordat cîntecul românesc de mase în 1972. Sigur că lipsa de perspectivă în timp face din actualul studiu mai mult un articol expozitiv, urmînd ca o analiză estetică profundă să fie o sarcină a anilor următori. Mai mult decît atîta, imposibilitatea parcurgerii întregului material existent (spre exemplu numai la concursurile iniţiate de Radioteleviziune şi Ministerul Apărării Naţionale au fost prezentate circa 1 000 de lucrări !) face posibilă eventuala omitere a unor nume de autori. Iată de ce, în dorinţa de a găsi piese cît mai reprezentative am încercat să descifrez actualele tendinţe muzicale îmbrăţişate de creaţia corală patriotică, făcînd apel la lucrările distinse în cadrul marilor concursuri dedicate genului, în anul 1972 : concursurile Radioului, U.T.C.-ului, Concursul Consiliului Naţional al Pionierilor şi cel al Ministerului Apărării Naţionale. De asemenea am avut în vedere şi creaţiile realizate în vederea selecţionării imnului Partidului (Editate într-o culegere a Uniunii Compozitorilor). Din motive de spaţiu, am fost nevoit să mă limitez la un singur titlu al unui autor, încercînd să extrag din acea lucrare (poate nu întotdeauna cea mai reprezentativă) esenţa concepţiei muzical-estetice a compozitorului.

Încercînd o sinteză a coordonatelor pe care se plasează lucrările concepute în anul 1972, aş îndrăzni să afirm existenţa a trei orientări muzicale majore : linia tradiţională a cîntecului de mase, concepută într-un cadru tonal echilibrat, cu atributele muzicale cunoscute (simplitate, accesibilitate, comunicare directă) ; ar urma o linie modal-folclorică, avînd la bază melosul popular autohton, şi o a treia direcţie, derivată din cea de a doua, aceea a unei scrieturi modale complexe, tinzînd către un limbaj modern mai complicat. Indiscutabil, aceste orientări posibile nu limitează în vreun fel încadrarea exclusivă a unui compozitor numai pe o anumită direcţie. Foarte mulţi creatori români abordează cu succes lucrări ce vădesc diversitate stilistică şi inventivitate muzicală în funcţie de necesităţile reclamate de text. Totuşi, în general, fiecare dintre ei îşi manifestă afinitatea mai ales faţă de un anumit tip de limbaj, şi în acest sens am să încerc încadrarea, (evident, largă !) a lucrărilor lor, pe care doresc să le trec în revistă prin prisma categoriei stilistice din care fac parte.

Mi se pare evident faptul că structura tradiţională a rămas în continuare osatura de bază a creaţiei noastre corale de mase. Acest lucru nu se datorează unei sclerozări muzicale ci îşi are explicaţia în existenţa unui număr considerabil de formaţii corale cu posibilităţi interpretative limitate. În dorinţa de a le ridica, compozitorii s-au văzut nevoiţi să apeleze la mijloace simplificate (lucru deseori mai dificil decît realizarea unor structuri muzicale complexe, unde posibilităţile de expresie sînt mai largi), mai apropiate lor, şi astfel linia tradiţională, cu o scriitură mai uşor abordabilă în interpretare, s-a menţinut dominantă. Acest fapt nu a echivalat însă cu închistarea creatoare, cu reluarea şi repetarea unor formule şi reţete sigure, deja utilizate în nenumărate rînduri. Un exemplu elocvent ni-l oferă Ioan Chirescu, octogenarul maestru al genului, care, în piesa *Nava noastră-i România* aduce cîteva elemente inedite. Mai întîi măsura 6/8, metru mai rar întîlnit în creaţia patriotică. De asemenea folosirea unor pedale (isoane pe cvinte goale) ce sprijină printr-un suport armonic de tip popular o structură melodică simplă, tonală. Aş mai remarca contrastul metric între strofă (6/8) şi refren (4/4).

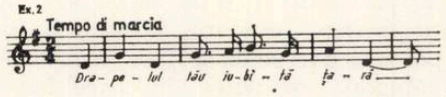
Gheorghe Dumitrescu (în *Mîndria întregului popor)* se distinge printr-o melodică simplă dar plină de forţă, cu ritm colţuros şi intervalică expresivă.



Caracterul fluctuant al motivelor muzicale (într-o permanentă oscilaţie, liric-dramatic) dau expresivitate piesei *Glorie ţie, Partid* de Mircea Neagu. Radu Şerban, cunoscut şi apreciat creator în domeniul muzicii uşoare, se dovedeşte şi un bun autor de cîntece de mase. Lucrarea sa, *Partidul ni-i mîndria* trădează un fast şi o solemnitate muzicală în bunul înţeles al cuvîntului.

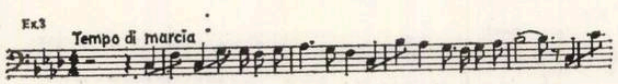
Gheorghe Bazavan, reputat creator în genul coral, construieşte fraze muzicale accesibile, avînd la bază o motivică precisă şi clară. Aş remarca în lucrarea sa, *Românie, mîndră ţară* frumosul contrast de expresie între strofă (andante cantabile) şi refren (maiestuos), precum şi implicarea unor elemente de armonie modală în structura generală tonală (în refren, succesiuni de cvinte paralele la bas-bariton).

Drapelul de Teodor Bratu demonstrează substanţializarea muzicală, realizată într-o simplitate tehnică desăvîrşită. Motivul iniţial pregnant, are forţa să genereze întregul material



muzical al piesei, în ciuda limitatelor elemente pe care le conţine. O similară economie de mijloace este realizată cu măiestrie şi de Vasile Donose în *Cîntec ostăşesc,* mostră muzicală de accesibilitate dar şi de expresivitate.

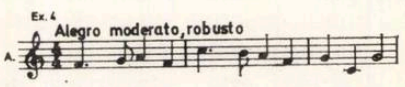
Laurenţiu Profeta, consecvent creator al genului, încearcă să spargă scriitura tradiţională, (cu repetarea identică a materialului muzical la schimbarea strofelor poetice) prin potenţarea revenirilor realizate în tonalităţi diferite. Astfel, în *Eşti militar,* Laurenţiu Profeta, după ce prezintă cele două strofe poetice în *fa* major, o aduce din nou pe prima în *sol* major şi apoi transpune materialul muzical în *la* major. Creşterea tensiunii, prin ridicarea registrului, are, fără îndoială, un frumos efect muzical. *Marşul vînătorilor de munte* de Ludovic Paceag pune o problemă foarte importantă, sincronizarea mişcării (fiind vorba de un marş, se poate cînta şi în mişcare) cu muzica. Refrenul alert al piesei rezolvă cu vervă această problemă prin utilizarea unui viu dialog ritmic între voci, dialog alternat cu momente clare de izoritmie. Vasile Herman îşi trădează măiestria de compozitor, utilizînd o tehnică foarte economică în lucrarea *Drapelul.* Cunoscutul procedeu al augmentării intervalice a celulelor şi motivelor este realizat cu multă fineţe în construirea liniei melodice.



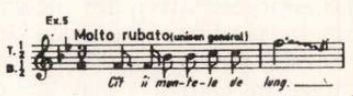
Netrădîndu-şi marea pasiune (muzica uşoară), Henri Mălineanu realizează în *De strajă patriei* o ritmică alertă şi inedită, prin combinaţii ce sparg cadrul simetric al construcţiilor motivice tradiţionale.

Bun cunoscător al posibilităţilor corului de copii, Ion Vanica reuşeşte în *Pionierii României* o melodică sinuoasă dar simplă, accesibilă. Alternarea de cîntare la unison cu aceea pe mai multe voci este realizată cu discreţie fie în interiorul refrenului, fie pe planul general al piesei (strofa — unison, refren — cu număr fluctuant de voci 1—3), obţinîndu-se astfel bune efecte de contrast timbral. O melodică simplă şi o armonie clară caracterizează lucrarea *Bravi ostaşi ai păcii şi ai dreptăţii* de Constantin Romaşcanu, lucrare în care am semnala şi dinamizarea discursului muzical prin realizarea unor sugestii imitative.

Înnobilarea sentimentelor patriotice, plecînd chiar de la structuri muzicale populare, a constituit un vechi deziderat al compozitorilor români. Este şi motivul pentru care filonul folcloric va fi deseori prezent în cîntecul de mase, împrumutîndu-i acestuia infinitele sale valenţe muzicale. *Frunzuliţă verde fragă* a lui D. D. Botez, lucrare de o simplitate împinsă la esenţă, conturează cu gingăşie un sentiment complex de iubire (atît cea individuală, între oameni, cît şi cea generală, simbolică, a oamenilor faţă de ţară), realizat printr-o motivică accesibilă, structurată pe o scară fluctuantă ionian-eoliană cu momentane implicaţii mixolidiene. *Cîntare anilor lumină* de Doru Popovici debutează cu expunerea unei idei muzicale monodice, gîndită în lidian. Metrica liberă



(alternanţă permanentă de măsuri : 4/4, 3/4, 2/4) precum şi variaţiile de tempo *(allegro, majestoso, largamente, adagio)* împrumută piesei un caracter liber, caracter tipic cîntecului românesc. Marţian Negrea îşi construieşte lucrarea *Cît e muntele de lung* într-un tipar de doină. O demonstrează nu numai implicaţiile de tempo şi caracter *(molto rubato),* doinind, agitat, duios, resemnat, dar şi formulele melodice (dintre care aş exemplifica cu



începutul), şi structurile armonice cu caracter modal.

Instabilitatea metrică caracterizează şi piesele tinerilor creatori Irina Odăgescu *(Cîntec de drumeţie)* şi Anton Dogaru *(Mi-e dragă ţara mea).* Bogata utilizare a măsurilor folclorice, simetrice şi asimetrice (5/8, 7/8, 4/4) dau acestor lucrări un suflu proaspăt, le împrumută din farmecul şi vioiciunea muzicii populare. Substratul modal, mai evident în tratarea vocilor la Anton Dogaru (la Irina Odăgescu el se reflectă mai ales în acompaniamentul pianistic), contribuie şi el la crearea unui climat compoziţional original.

În fine, am remarca o orientare către un limbaj mai complex, modern, într-un cadru tonal foarte larg, cu frecvente implicaţii modale, plin de tensiuni armonice, cu mari posibilităţi muzicale de expresie. Sigur, o asemenea lucrare nu este accesibilă decît formaţiilor profesioniste sau celor mai bune formaţii de amatori. „Patrium Carmen" a demonstrat la Televiziune, recent, existenţa unui mare număr de ansambluri (de amatori, bineînţeles) capabile deja să pătrundă într-o sferă muzicală cu anumite complicaţii. Iată de ce cred că acest

drum poate fi în prezent abordat cu mai mult curaj. Exemplul oferit de lucrarea lui Grigore Nica este elocvent. Tînărul compozitor utilizează în piesa sa alternanțe metrice (subordonate expresiei muzicale și metricei poetice), elemente cromatice, structuri armonice diverse (acorduri de terțe, de cvarte sau cvinte). Grigore Nica abordează cu curaj o cale mai puțin bătătorită, și sperăm că o reușită ca aceea obținută în lucrarea *Partidului* îl va încuraja în continuarea acestei orientări. Concursurile de creație din anul 1972 au stimulat substanțial calitatea și cantitatea cîntecelor de mase, concretizînd tocmai grija pentru dezvoltarea acestui important gen muzical. Exprimînd fidel noile realități ale țării, cîntecul patriotic este în același timp oglinda noii societăți și imboldul pentru progres, el transformîndu-se în manifestul muzical fruntaș, promotorul noii noastre concepții despre natură, oameni, societate.

DAN BUCIU

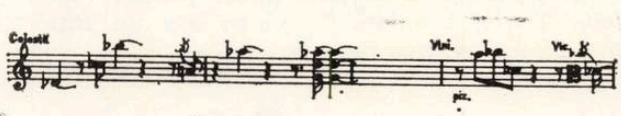
Ludovic Feldman — „Lumini și umbre *)"

În peisajul muzical al oricărei țări, figura neobișnuită a compozitorului Ludovic Feldman ar fi o apariție de extremă originalitate. Rareori cunoaștem exemple de creatori a căror pasiune nobilă pentru arta sunetelor să-i fi îndemnat să-i studieze tainele și să le încorporeze sonor după vîrsta cînd, în general, te mulțumești să culegi roadele unei activități trecute. Vocația nu l-a făcut pe Ludovic Feldman doar să-și aștearnă pe portativ înclinațiile muzicale, ci să fie, deși aproape octogenar, de o tinerețe și o suplețe spirituală rară. Permeabil la tot ce e nou, compozitorul reușește să rămînă un exemplu de deschidere și, quasi autodidact, să ne dăruiască, prolific, piese de cea mai aleasă calitate și într-o ținută stilistică contemporană, de viu interes. Adoptînd deseori o scriitură serială, muzicianul o face cu conștiința că acest procedeu i se potrivește, văzînd în el reuniunea optimă a posibilităților de rigoare și diversitate. Acest stil neovienez se îmbină cu pasiunea pentru activitatea ritmică, pentru ineditul și veșnica mobilitate a succesiunilor de accente.

Piesa *Lumini și umbre* audiată pentru prima oară la 11 martie 1971 sub bagheta lui Mircea Cristescu, de altfel beneficiarul dedicației, este definitorie pentru limbajul compozitorului, și, deși intenționată ca frescă descriptivă, totuși ferm structurată din punct de vedere formal. *Premiul Uniunii Compozitorilor* încununează astfel o lucrare în care esența contradictorie a realității (simbolizată și prin titlu) este transfigurată, complet asimilată sonor, absorbită într-un discurs în care din pretextul inițial nu a rămas decît dualismul, dialectica ce trebuie să stea oricînd la baza unei succesiuni sonore direcționate.

Considerată de autor, cu multă modestie, ca un preludiu liber, piesa se relevă a fi, la o mai minuțioasă abordare, o ingenioasă sonată, formă pe care compozitorul nu a avut-o poate în vedere, dar a reieșit din gîndirea sa dialectic structurată pe opozițiile (expoziție — dezvoltare, tema I-a — punte — tema a II-a) esențiale pentru genul respectiv. Asupra acestor caracteristici vom mai reveni pe măsura elucidării aspectelor amănuntice. De pe acum trebuie însă subliniat că subdiviziunile formale au contrastul îndulcit sau adîncit (în afară de diferențierile metronomice) și de folosirea variată a punctualismului, polifoniei și armoniei, ca nivele diferite de polimorfism muzical, rezultînd de aici, din existența simultană a unuia sau mai multor planuri, din varierea independenței lor, o altă diagramă, tot atît de importantă pentru piesă ca și evoluția formei de sonată.

În introducerea cu care se deschide piesa găsim prefigurat sistemul intonațional, procedeele de deducere a intervalicii. O figurație a corzilor grave impune, într-o foarte omogenă sonoritate, primele cinci sunete ale seriei, dispuse cu cvartă mărită la bază, ceea ce dă acestei paste mișcătoare o rezonanță modală, specifică acestor meleaguri. (Compozitorul ne spunea că deși serială, ar vrea ca lucrarea să poarte pecetea unei expresivități specific românești). Tema înfiripată de celestă și harpă aduce următoarele cinci sunete ale seriei, iar pe repetiția sunetului 10 apar și ultimele două sunete, acordic. Salturile vor caracteriza toate temele circumscrise unei anumite zone expresive a lucrării, în relație cu variația unisau polimorfismului orchestral, despre care am vorbit. Interesul acestei prime melodii constă din modificarea temporală a salturilor de septimă și nonă (optime, apogiatură după pauză, apoi pătrime cu punct, între cele două



sunete ale intervalului), urmate de o repetiție asimetrică, concluzivă. Vioara răspunde cu

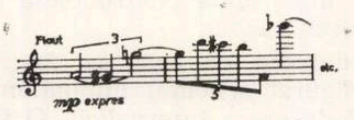
---

* Lucrare distinsă cu Premiul Uniunii compozitorilor pe anii 1970—1971.

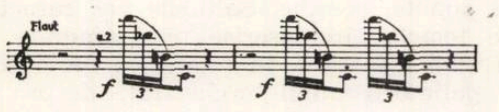
recurența, diminuată și egalizată ritmic, a ultimelor trei sunete, iar după o pauză, viola și flautul intonează și primul sunet, cu o apogiatură, sudînd ritmic și structural antecedentul și consecventul. O nouă concluzie acordică, opunînd și apoi suprapunînd grupele instrumentale protagoniste, pune capăt primului episod al piesei.

Mănunchiul tematic principal cuprinde cîteva suprafețe contrastante. Caracteristic primei suprafețe este dispersia orchestrală a elementelor tematice, punctualismul, reprezentînd nivelul cel mai înalt de polimorfism. Aproape fiecare știmă instrumentală reprezintă un plan quasi paralel. Într-atît tema este împărțită, divizată, în toată masa orchestrală, încît probează o gîndire mai mult structurală decît melodică. Se evidențiază totuși un discurs melismatic (cvintolete circulînd între corzi și lemne) care, deși plurivoc, se impune totuși ca idee conducătoare. Drumul secțiunii merge însă spre clarificare, spre o mai pozitivă, mai palpabilă, prezentare a materialului, prin unificarea și direcționarea mai evidentă a ornamentelor. Din simultane, acestea tind să se orînduiască orizontal în partida pianului, iar fondul se coagulează în acorduri puternic disonante, în același spirit de limpezire, de verticalizare.

Suprafața a II-a aduce un contrast prin suprimarea bruscă a efervescenței orchestrale și flautul, rămas solist, intonează o temă de o pulsație mai largă.

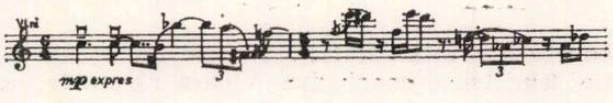


Melismele intervin, dar sînt acum spațializate, corespunzător noului nivel de densitate a evenimentelor. Scriitura capătă un aspect polifonic (grad mai scăzut de polimorfism). La dialog va mai participa clarinetul și cornul. Prima suprafață revine și se recapitulează tema în recurență variată, acordurile sincopate fiind înlocuite cu motive descendente rapide



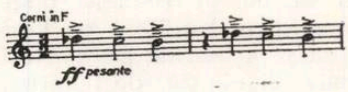
ale lemnelor urmate de melisme, la pian, deci în ordine inversă față de prima expunere.

Suprafața a treia opune din nou o gîndire contrapunctică punctualismului primei suprafețe. Tema, intonată de viori, are un aspect mai expozitiv, mai narativ.



(Temele sînt just acordate cu nivelul polimorfic). După o scurtă prelucrare (varierea extinderii temporale a saltului de septimă, ca și în introducere) își face din nou apariția prima suprafață tematică, de data aceasta într-un maxim de dispersie punctuală. Elementele intonaționale sînt liber îmbinate, totul păstrîndu-și coerența nu numai datorită unor procedee foarte riguroase, ci mai ales stringenței în gîndire a compozitorului. O a patra suprafață, cu celulă tematică proprie, la oboi și trompetă și cu fond extrem de rarefiat, joacă rolul vechii fraze de concluzie. Alternînd procedee de gîndire structurală, politimbrală, și contrapunctice autorul etalează în acest prim grup tematic două nivele de polimorfism, de fermitate a direcționării de unde reținem necesitatea, de tradiție enesciană, a coexistenței a cel puțin două planuri simultane, pe ale căror relații reciproce, variate permanent, compozitorul își bazează jocul evolutiv.

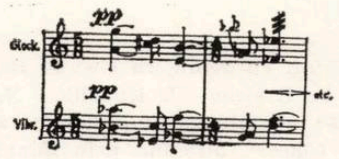
Puntea, allegro energico, aduce un al treilea nivel de direcționare, mult mai ferm, armonic. O temă proprie, la corni, foarte pozitivă, conține un mers semitonal descendent, potențat, la reluare, de o pauză pe timpul accentuat.



Deja în încheierea pe care viorile o fac temei, alunecarea semitonală capătă mai puțină fermitate, mai multă reflexivitate, prin rezolvările figurate, pregătind o dezvoltare în sens ornamental, o apropiere de melismele grupului tematic principal. Se păstrează deocamdată mai clara împărțire a sonorității integrale în două planuri distincte : temă și fundal (ceea ce în prima secțiune era imposibil sau aproape). Reluată în diminuție ritmică de către viori, supusă imediat unui travaliu, tema capătă un contur din ce în ce mai labirintic și, odată cu insinuarea în acompaniament a unor formule preexistente, se șterg diferențele dintre cele două planuri și, împreună cu ele, diferențele dintre tema I și punte. Intervalica temei (din nou în acord cu morfologia orchestrală) se modifică și ea pregătind, prin dezvoltare, reapariția necontrastantă, dedusă, a elementelor primei zone tematice. Acest amestec măiestrit al sistemelor de gîndire muzicală folosite, revenirea lor alternativă, induce o atmosferă de așteptare, de anacruză pentru tema a II-a. Am asistat deci la o suprafață sonoră cu toate caracteristicele esențiale ale unei punți : 1- mai mare fluență, direcționare a discursului : 2- prelucrare a elementelor proprii combinate cu cele anterioare ; 3- caracter anacruzic.

Tema a II-a impune o nouă gîndire, de data aceasta cu desăvîrșire unimorfă. Dacă puntea simplifica discursul prin existența a două planuri distincte, tema a doua atestă încă o și mai clară concepție organizatorică, prin etala-

rea unui singur plan, cel expozitiv, neînsoțit de nici un fundal. Strict armonică, tema este o succesiune de acorduri delicate ale glockenspiel-ului și vibrafonului, într-o perfectă verticalitate. Gradului mai mare de unitate al gîndirii armonice îi corespunde și o intervalică mai simplă, cu mersuri apropiate. Melodia este



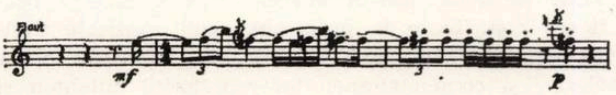
organizată în patru unități : prima conține în cadrul ei o întrebare și un răspuns, a doua începe cu dinamizarea arpegiului inițial avînd apoi o alternare cadențială pe terță mică, a treia, și mai simplă, reușește totuși să amîne cu abilitate cadența finală, transmițînd așteptarea pentru cea de a patra unitate, într-adevăr concluzivă.

Dezvoltarea amalgamează toate ideile tematice și de structurare a planurilor, suprapunînd variațiuni peste punctul lor de plecare, firuri melodice derivate din puncte cu cele ale grupului tematic principal, și odată cu ele, nivelele morfologice diferite proprii fiecărei secțiuni. Circulația motivică de mare coerență derivă din organicitatea gîndirii muzicale a compozitorului.

Un element episodic, cu caracter polifonic (din nou vechea opoziție punctualism—contrapunct) face o breșă în arborescența sonoră și imediat, melodia, expusă de violoncel, își adecvează caracterul (mai mare pregnanță, repetiții, insistențe) noului mod de gîndire. Trecă-

tor, episodul va fi înghițit de agitația melismatică ce conduce spre fortissimo-ul sincopat cu care se încheia prima suprafață a temei I-a.

Un nou episod, și mai calm, antrenează cu sine, din nou, o concepție biplană. Peste pedala figurată a corzilor se aude întîi un element derivat din suprafața a 3-a a temei principale (vezi ex. 4) în așa fel încît tema proprie a episodului să apară ca răspuns. Motivul prezentat de flaut își are originea în cîntul zburătoarelor. Foarte econom și urmînd linia mai veche de simplificare, de esențializare, tema se bazează pe dinamizarea unei celule de patru sunete, urmată de un recto-tono.



Revenind la clarinet motivul este încă și mai econom, condensîndu-se pe un mers de secundă mică împodobit de apogiaturi. În concluzia dedicată flautului picolo, din melodie nu a mai rămas decît un recto-tono apogiat. Este momentul, de mult prevestit, de maximă simplificare melodică.

Dezvoltarea conduce în continuare către un prim punct culminant în care peste figurația întregii orchestre, trompeta și trombonul, în canon, intonează tema punții. Momentul este univoc, nivelul contrapunct atinge maximum-ul său de claritate.

Abrupt, repriza aduce tema a II-a, mai rarefiată, căpătînd astfel un aspect recapitulativ. Peste această trecere în revistă se suprapune și motivul de inspirație păsărească, adus în ultima sa formă, cea mai rudimentară. Coexistența codală a temelor prime și ale punții pregătește un nou punct culminant, în care se îmbină cele două zone intonaționale. (puntea de registru grav și tema I-a în acut). Finalul repetă introducerea, cu instrumentația neschimbată, cu acordurile concluzive desfăcute melodic, spre o mai mare deschidere. (Coda este totdeauna o structură dezvoltativă, de aceea se evită închiderea prea fermă din expoziție, totul urmînd o linie de dezagregare).

Am asistat așadar la derularea unei forme de sonată cu repriză eliptică (doar tema a II-a, pentru că revenirile ulterioare aveau un caracter mai mult codal, datorită superpozării de elemente cu origini diferite). Fără să fie evidentă ca în muzica clasică, piesa era totuși structurată pe opoziția expoziție—dezvoltare, axială într-o sonată. Ca argumente, amintim că enunțurile aveau în expoziție un caracter mai finit, că erau încheiate de repetări acordice, că suprafețele mai importante aveau adăugată o secțiune mai liniștită cu rol de frază de concluzie. Acestea se pierdeau în dezvoltare și codă, aici enunțurile avînd toate un caracter deschis, prelucrativ. Firește că atare organizare formală apare cu atît mai importantă cu cît autorul nu s-a gîndit în mod special la ea, ci a rezultat din organicitatea imaginației sale sonore.

Recapitulăm, concluziv, ceea ce am încercat să relevăm pe parcurs, faptul că lucrarea dispune de mai multe tipuri de morfologie a discursului (punctualism, polifonie, armonie biplană, armonie monoplană) și că din contrastul lor, manevrat cu dezinvoltură, autorul obține o curbă de extrem interes pentru auditor. De asemenea se remarcă virtuozitatea cu care contururile tematice sînt strict adecvate numărului de planuri existente vertical, obținîndu-se de aici o maximă coerență și o variație simultană a parametrului melodic cu cel structural.

COSTIN CAZABAN

Simfonia Banatului

Închin acest eseu Filarmonicii de stat „Banatul", cu prilejul sărbătoririi a celor 25 de ani de activitate artistică (1947—1972).

Filarmonica de stat „Banatul" din Timişoara reprezintă un luminos şi înălţător simbol al vieţii muzicale din această minunată regiune din vestul României, unde, după cum se relevă într-o străveche melodie populară, „cîntă tot natul"...

O activitate muzicală concertistică a existat în acest ţinut încă din secolul al XVIII-lea. După ce au fost izgoniţi Turcii, s-a dezvoltat treptat viaţa economică şi s-a creat paralel o viaţă culturală demnă de o nobilă preţuire. Michael Haydn, fratele genialului compozitor clasic, şi-a desfăşurat cu mult elan pe aceste meleaguri o fecundă activitate artistică, îmbinînd un meşteşug stăpînit cu o apreciabilă fermitate, cu concepţiile sale solare despre muzică, în virtutea cărora omul care cîntă devine mai bun, identificîndu-se cu semnificaţiile adînci ale legilor morale. Căci pentru Michael Haydn, preceptele etice erau acelea ce trebuiau să călăuzească pe autenticul compozitor şi interpret.

Opera *Flautul fermecat* de W. A. Mozart, acea fermecătoare „eufonie a clasicismului", s-a prezentat în oraşul Timişoara la numai cinci ani după premiera vieneză, fapt ce ne indică o intensă şi superioară viaţă muzicală.

O cronică a timpului evidenţia că dintr-un total de 17 spectacole, ce se înfăţişau în sala teatrului din Timişoara, 8 erau de fapt manifestări de operă. Desigur că nu putem vorbi în adevăratul sens al cuvîntului de „trupe autohtone", ci de „trupe străine", care îşi stabileau interesante stagiuni în capitala Banatului.

Nu au lipsit în decursul anilor nici prezenţele prestigioase ale unui Franz Liszt, Johannes Brahms sau Joachim, nume intrate de mult în istoria muzicii universale, devenind marile figuri de mit, strălucind şi călăuzindu-ne ca o stea polară.

La finele veacului al XIX-lea, la opera din Timişoara dirija Bruno Walter, acel magnific interpret care va domina prin măiestria sa scenele europene, devenind alături de Arturo Toscanini, Gustav Mahler şi Richard Strauss, întemeietorii şcolii moderne de şefi de orchestră, tălmăcind cu aceeaşi bucurie a sufletului literatura clasică, romantică şi pe aceea a zilelor noastre.

În anul 1906 s-a înfiinţat *Conservatorul Comunal*, ca apoi să apară asociaţii muzicale, formaţii profesioniste şi de amatori, ce contribuie sensibil la progresul artei sonore bănăţene. Amintim cu precădere asociaţia *Amicii muzicii*, care a oferit concerte de un apreciabil nivel interpretativ marelui public. Şi în acest sens *Amicii muzicii* poate fi socotită o demnă precursoare a instituţiei cu care azi ne mîndrim cu o legitimă satisfacţie : *Filarmonica de stat „Banatul"*.

Artişti dăruiţi cu geniu, ca George Enescu, B. Hubermann, F. Kreisler, J. Kubelik, N. Milstein şi mulţi alţii se prezintă cu un răsunător succes pe podium-ul de concert, atrăgînd prin tălmăcirile lor de o fină muzicalitate un număr din ce în ce mai mare de melomani.

Cu toate acestea, nepăsarea oficialităţilor vremii, ca şi unele condiţii materiale vitrege, au împiedicat constituirea unei formaţii orchestrale cu caracter permanent. Ce contradicţii violente ! Pe de o parte, o viaţă comercială şi industrială, care aduceau unor „elite" venituri fabuloase, — încît se spunea că „bogătaşii timişoreni nu au timp să numere banii şi de aceea îi cîntăresc" ! — pe de altă parte, imposibilitatea de a se crea reviste culturale, un teatru, o operă, o filarmonică, adevărate mijloace de educaţie ale poporului.

Abia după 23 August 1944, datorită transformărilor social politice, generatoare a „Evului Aprins", iau fiinţă în oraşul de pe malurile canalului Bega, concomitent, *Opera* şi *Filarmonica de stat „Banatul"*, printre cele dintîi instituţii de acest gen în afara Bucureştiului.

Filarmonica de stat „Banatul" s-a născut în luna aprilie 1947, prin legea nr. 131, apărută în *Monitorul Oficial*.

Astfel, s-a împlinit o veche dorinţă a melomanilor bănăţeni... Primul concert simfonic, aplaudat cu mult entuziasm de auditori, a avut loc la 27 aprilie 1947, în sala *Teatrului*, sub conducerea marelui dirijor *George Pavel* (1888—1947).

Primul director al instituţiei a fost Ioan Ţiculescu, un valoros dirijor de cor, dar mai cu seamă un excelent administrator şi organizator, dotat cu o energie rar întîlnită, devotat trup şi suflet muzicii româneşti. La început a existat o singură orchestră pentru operă şi filarmonică, din care cauză concertele simfonice nu au fost prea numeroase.

Sub direcţia pianistului şi profesorului Radu Negreanu a avut loc primul început de organizare a manifestărilor, hotărîndu-se ca să se prezinte două concerte pe lună.

În toamna anului 1947, dirijorul şi compozitorul Mircea Popa se transferă de la Opera de stat din Cluj, — unde a activat cu succes — preluînd conducerea orchestrei, după ce George Pavel a decedat. Timp de două decenii Mircea Popa a adus o preţioasă contribuţie la progresul vieţii muzicale timişorene, tălmăcind cu sobrietate şi profunzime opere clasice şi contemporane, din repertoriul autohton şi universal. El rămîne de fapt educatorul orchestrei, cel de care se leagă începuturile şi maturitatea activităţii filarmonice din Timişoara.

Mi-aduc aminte cu emoție de primul concert al filarmonicii „Banatul" din Timișoara, concert la care am asistat, fiind pe atunci elev al colegiului *Constantin Diaconovici Loga* din localitate. 27 aprilie 1947 rămîne o zi memorabilă! George Pavel a tălmăcit fragmente din nemuritorul *Divertisment rustic* de Sabin V. Drăgoi — *Dans* și *Cîntec de nuntă* — *8 cîntece rusești* de Liadov și *Uvertura la Opera Maeștrii Cîntăreți* de Richard Wagner. Nu se putea vorbi de o orchestră închegată... Dar, competența dirijorului sobru, cu gesturi precise, nu lipsite de o eleganță ascunsă și elanul instrumentiștilor au contribuit la crearea unei manifestări onorabile.

Nu am uitat nici concertul dirijat de Mircea Popa, într-o duminică în care „toamna făcea inimi de aur din foi"... S-au interpretat *Rapsodia I* de Antonin Dvorak — solist Radu Aldulescu — și monumentala *Simfonie a V-a* de Beethoven. A fost semnalul unei cotituri, momentul trecerii orchestrei de la „amatorism" la „profesionism". Dacă Mircea Popa, la acest prim important concert se prezenta ca un muzician de o aleasă calitate, înclinat spre interiorizare și nu spre spectaculos, Radu Aldulescu, pe atunci nu de mult laureat al dificilului concurs de la Geneva, a dovedit că și în România există mari violonceliști, care izbutesc să creeze momente de înălțare sufletească. În ceea ce privește *Rapsodia I* de George Enescu, — aceasta a răsunat în toată splendoarea ei, reliefîndu-se o vitalitate contaminantă, dar și nuanțe nostalgice, de cîntec de dor, sugerîndu-ne parcă acel molcom „suiș-coborîș" al reliefului nostru ondulat, generator al echilibrului spiritual și al climatului de muncă odihnitor, ca un ton de legendă.

Soliști din țări cu o bogată tradiție muzicală încep a ne vizita, dovedind încredere în posibilitățile tinerei noastre filarmonici. Monique de la Brucholerie, pianistă franceză crescută la școala rafinată a Parisului, emoționează publicul timișorean prin fascinantul ei „geniu al gustului"..., în timp ce violoncelistul Milos Sadlo, din Cehoslovacia relevă în interpretările sale luminozitatea cîntecului popular al unei țări dezrobite de tirania fascistă, încrezătoare în zorile noi ce i se arătară. Am avut fericirea să o ascult și pe violonista maghiară Elisabeta Cserfalvy, de un temperament năvalnic, în consonanță cu „beția ritmică" a dansurilor din folclorul maghiar, „alchimizat" cu geniu de Béla Bartók.

Și iată-ne în pragul stagiunii 1948—49, cînd are loc separarea orchestrei Filarmonicii de aceea a Operei; în consecință, crește nivelul profesional, se ridică numărul concertelor simfonice, de la două la trei pe lună, ca în următoarea stagiune (1949—50) timișorenii să se poată mîndri în sfîrșit cu concerte săptămînale.

Am fi nedrepți dacă nu am evidenția aportul unor valoroși profesori și instrumentiști ca Ion Suciu, Alfons Capitanovici, Iosif Brandeisz, Nicolae Drăgoi, Liviu Rusu, Mihai Reininger, Doro Goriant, Toma König și alții, care erau perfect conștienți de ceea ce înseamnă un colectiv disciplinat și cu sufletul contopit cu frumosul exprimat prin sunet. Ca o rezultantă firească, repertoriul se lărgește considerabil.

Nu se neglijează muzica preclasică, operele clasice și romantice constituie „pîinea cea de toate zilele", la care se adaugă cele contemporane, universale și românești. Se pun probleme de sonoritate, de reliefare a conceptului polifonic, de abordare a dificilelor probleme legate de combinațiile armoniei cromatice wagneriene, pregătindu-se cu subtilitate terenul pentru aprofundarea lucrărilor din romantismul tîrziu, din școala impresionistă și din arta sonoră a veacului al XX-lea.

În anul 1950, în fruntea instituției a fost numită pianista Maria Piticaru. Are loc primul turneu al orchestrei timișorene în Transilvania și Banat, iar în felul acesta prestigiul și totodată puterea de muncă ale muzicienilor bănățeni cresc considerabil. Ceea ce a realizat cîndva Gavriil Musicescu, prin eforturi disperate, cu alte cuvinte, de a concerta în cele mai importante centre culturale din țară, se înfăptuiește în zilele noastre fără dificultate, într-un climat de euforie.

De ce nu au apucat aceste vremuri Ion Vidu și inimoșii săi coriști, ca să se bucure de roadele unei autentice și plenare activități muzicale, care urmărea sădirea gîndurilor bune în sufletele oamenilor... Atunci, expresivele și duioasele versuri populare bănățene și-ar fi găsit într-adevăr cîntăreții, în ambianța îmbinării tradiției cu inovația înțeleaptă:

„De s-ar face dealul șes
Și valea bună de mers,
Eu pe deal aș semăna
Dorul și cu dragostea"

În același climat mirific s-ar fi intuit semnificația majoră a melodiei din Valea Carașului, cu vestigii din cultura și civilizația dacă:

„Cine cîntă nu-i om rău"...

S-ar fi simțit că *Orfeu Tracul* a cîntat pe aceste locuri melodii extatice, îmblînzind pînă și sălbăticiunile pădurilor, făcînd ca natura să se odihnească într-o contaminantă și edulcorată legănare.

Amintirea unor asemenea tablouri pastorale l-au determinat *pe Orfeul Moldav, George* Enescu, să exclame, undeva departe de țară, trist ca o salcie plîngătoare:

„Mi-e dor, mi-e dor, mi-e dor"...

Anul 1951 înseamnă un moment deosebit în activitatea instituției timișorene. Cu ajutorul forurilor locale și ale celor care conduceau cu entuziasm în acea vreme destinele muzicii românești, se înființează *Ansamblul coral al Filarmonicii.* În alcătuirea lui intră muncitori, funcționari, intelectuali, unii amatori, care urmează a se instrui, alții absolvenți ai conservatoarelor din diferitele regiuni ale țării.

Primul dirijor poate fi socotit compozitorul Mircea Hoinic, muzician plin de sensibilitate, creator puternic ancorat în tradițiile cele mai vii ale artei noastre sonore și stăpîn pe tehnica armoniei, polifoniei și instrumentației. În colaborare cu Mircea Popa și cu orchestra respectivă s-a tălmăcit cu multă forță emoțională *Simfonia a IX-a* de Ludwig van Beethoven — ca soliști amintim pe soprana Elena Crivăț, mezzosoprana Ica Mavrodin, tenorul Aurel Mihailovici și basul Constantin Bârsan.

Începînd cu nuanța mai aparte, mai stranie, a primei părți, continuînd cu dinamismul scherzo-ului,

apoi cu meditația profundă a secțiunii mediane — o genială „dublă temă cu variațiuni" — și terminînd cu finalul, din care se detașează cu o limpezime vivifiantă emoționantul imn închinat idealurilor umaniste din toate timpurile, capodopera titanului de la Bonn a răsunat minunat, efectul în sală fiind de-a dreptul tulburător! Verbul poetic, metaforele lui Schiller și discursul sonor beethovenian s-au contopit în chip admirabil, obținîndu-se un tot unitar granitic, în care se simțea puternica noastră condiție umană. Am asistat la acel concert și aveam parcă revelația „naționalului" în osmoză cu „universalul". Căci oriunde am trăi, dacă sîntem artiști cu har nu putem să nu vedem lumea decît prin „lentila Patriei noastre", căreia îi aparținem în întregime și-i datorăm ceea ce sîntem, ceea ce realizăm pe plan material sau spiritual.

Nici nu se putea alege o creație mai reprezentativă ca *Simfonia a IX-a* de Beethoven, căci ea înfrățește popoarele lumii, umplînd prin semnificațiile ei fecunde, tot spațiul dintre pămînt și cer.

În anul 1954, nemuritoarea lucrare a lui Ludwig van Beethoven va fi reluată sub conducerea acelui mare șef de orchestră care a fost George Georgescu. O fericită întîmplare a făcut ca să pot participa la concert... George Georgescu fascina! Avea o gestică plină de expresivitate, un temperament vulcanic și o prestanță statuară. Natura dialectică a primei părți a fost scoasă în evidență cu o măiestrie rar întîlnită, în timp ce partea a II-a s-a desfășurat cu dinamismul unui pîrîu de munte, interpretul refuzînd cu desăvîrșire să „tacteze cu meticulozitate", lăsînd aparent liber frîul instrumentiștilor, ca apoi să revină cu o forță telurică și să le imprime un plus de ritmicitate. Partea meditativă a acestui genial opus beethovenian a apărut în toată profunzimea ei, pregătind caracterul imnic al finalului. Aici, în ultima secțiune a simfoniei, George Georgescu intra în apele inefabilului...

Nu știu dacă la mulți dirijori se poate vorbi de dualismul „supraomenesc" și „terestru", ca și în cazul lui George Georgescu... Era dăruit muzicii, figura sa avînd acel ceva de „transfigurare în sublim" asemenea eroilor de legendă.

Ansamblul coral-orchestral al filarmonicii de stat „Banatul" atinsese o culme. Se fructificau experiențele atîtor concerte susținute cu succese apreciabile în fața marelui public. Timișoara avea într-adevăr o orchestră și un cor profesionist, închegat în scurtă vreme. Nu puteai rămîne indiferent la sonoritatea caldă, catifelată, a corzilor, la expresivitatea nobilă a suflătorilor de lemn, la nuanțele pastorale ale cornilor sau la caracterul eroic al trompetelor și tromboanelor. La toate acestea se adăuga un „romantism revoluționar", încît pînă și cele mai dificile „obstacole" au fost înlăturate, pentru orchestranți existînd un singur ideal: muzica și sensurile ei educative. Și nu întîmplător sălile erau pline pînă la refuz. Nu se evidenția un public snob, ci un public tînăr, doritor să aprofundeze cu sinceritate bogatul univers de idei și sentimente din tezaurul muzicii clasice și contemporane.

Arta zilelor noastre redă cu gravitate acea „căutare de sine" a unei omeniri angajate într-o dură, poate violentă, „epopeică încleștare", ca un destin în fața căruia refuză a se resemna și poate de aceea nu-l mai înfruntă cu teamă. Au trecut acele vremuri în care artistul era un „tolerat", un „servitor" la discreția bunului plac al unor „elite". Timișoara devine dintr-un pur centru industrial și comercial — așa fusese în epoca interbelică! — și un important focar de cultură. Iar muzica imprima acestei ambianțe un farmec aparte.

Și-n jurul meu văd oameni atît de străini de „reveriile deșarte", contopiți cu frumosul conceput ca adevăr și vibrînd!

Departe de ceea ce numim în general „o limitare", o transformare a colectivului în „pensionarul propriei reputații", filarmonica bănățeană își continua ascensiunea. „Dacă în anul 1949 — afirma muzicologul Damian Vulpe, într-un studiu închinat instituției — numărul iubitorilor de concerte prezenți în sala de concerte este de 24.993, în anul 1953 el se ridică la 36.742. În această perioadă (toamna anului 1952 — primăvara lui 1955), conducerea instituției este încredințată lui Vjorel Covăsală.

Necesitățile de ordin artistic, față de creșterea considerabilă a volumului de muncă, impun crearea celui de al doilea post de dirijor permanent, în care este promovat pe bază de concurs, Paul Popescu, un talent desprins din tînăra generație de absolvenți ai clasei de dirijat a Conservatorului bucureștean".

Paul Popescu desfășoară o bună bucată de vreme o activitate bogată, impunîndu-se cu precădere prin gestica sa sugestivă și prin temperamentul tumultuos, relieffînd certe înclinații spre repertoriul romantic, — bineînțeles, toate aceste considerente rămîn valabile pentru perioada de debut. Mi-aduc aminte că am recenzat unele concerte ale sale din acea perioadă și am accentuat elanul și forța emoțională cu care a redat simfoniile IV, V, VI de Ceaicovschi și patetica simfonie — a 10-a — de Sostacovici. Apărea ca un muzician care a preluat creator unele „nuanțe silvestriene" — să nu uităm că a fost elevul lui Constantin Silvestri — precum și altele, tipice lui George Georgescu. Într-o trainică și caldă colaborare cu Mircea Popa, Paul Popescu se dezvoltă pe zi ce trece tot mai mult, devenind, ceea ce se numește „un dirijor de public!"

În anul 1955 (cînd direcția instituției a fost încredințată lui Lucian Gropșianu) Filarmonicii i se atribuie un nou sediu, în minunata sală „Modern", renunțîndu-se la manifestările din sala Operei. Condițiile acustice sînt remarcabile, fapt ce contribuie sensibil la buna desfășurare a concertelor și a repetițiilor respective.

După cum spunea același Damian Vulpe în studiul său, ..." în toamna aceluiași an (octombrie 1955), ținîndu-se seama de necesitatea unui ansamblu coral stabil și prețuind rezultatele muncii laborioase obținute, forurile tutelare decid încadrarea cu jumătate de normă a unui număr de 80 de coriști. Cu aceasta se intră într-o nouă fază a evoluției corului Filarmonicii. Profesionalizarea a însemnat în primul rînd un efort continuu de ridicare a calității. Au fost începute și duse la bun sfîrșit acțiuni de inițiere muzicală, predate noțiuni de teorie și solfegiu, probleme de emisie vocală, de respirație, de dicțiune muzicală.

Au fost înfrînte în această etapă prejudecăți și au fost deschise noi orizonturi profesionale.

Începe acum activitatea specifică unui cor: atacul repertorjului „à cappella". Conducerea artistică a ansamblului este acum încredințată lui Ion Românu și Mircea Hoinic, doi dirijori de prestigiu republican, care operează cu multă probitate profesională și îndemînare pedagogică. Cu vremea, pe măsura creșterii nivelului tehnico-interpretativ, se ajunge ca timpul de lucru să fie redus la mai puțin de jumătate din cel inițial.

Formația își face acum apariția în fața auditorilor cu programe à cappella, deplasîndu-se în orașele și satele regiunii, atrăgînd mase de oameni spre muzica corală și sprijinind astfel activitatea nenumăratelor coruri amatoare prin interpretări valoroase.

Ion Românu, cel care a condus corul din Reșița spre înalte culmi, obținînd prestigioase premii la concursurile corurilor de amatori, s-a impus încă de la primele sale concerte, iar sub acest raport contribuția sa la înfățișarea, împreună cu Mircea Popa, a nenumăratelor capodopere clasice, rămîne pilduitoare pentru tinerele generații de interpreți români!

Dacă Mircea Hoinic relevă un fremătător lirism, Ion Românu atrage atenția prin forța dramatică a tălmăcirilor sale.

Filarmonica de stat „Banatul" are meritul de a fi prezentat un foarte mare număr de concerte simfonice, ce au culminat cu șirul turneelor din fiecare an, cuprinzînd de fiecare dată capitala țării, alături de multe alte orașe ale patriei, cu apreciabile tradiții culturale. Această fecundă activitate artistică se leagă în mare măsură și de direcția lui Ion Românu, chemat în luna aprilie 1957 la conducerea filarmonicii...

Am fi nedrepți dacă nu am reliefa concertele unor dirijori români din alte localități avute cu această nobilă orchestră, iar în acest sens numele lui Constantin Silvestri rămîne o prezență de mit, de legendă... Tălmăcea cu multă forță expresivă muzica lui Beethoven, renunțînd la orice artificiu care ar fi denaturat indicațiile din partitura titanului. Și poate de aceea, unora, obișnuiți cu denaturările transmise prin tradiție — după părerea noastră, rău înțeleasă! — interpretările lui Silvestri date operelor beethoveniene le apăreau adesea „extravagante"... Dar în largul său, Constantin Silvestri se simțea în lumea marilor romantici, mai cu seamă cînd reda extatic, cu respirații melodice ușor senzuale și o fascinantă policromie de nuanțe, simfoniile de Ceaicovschi sau geniala simfonie de debut a lui Sostacovici, nemaivorbind de operele mai noi ale lui Manuel de Falla, Britten, Bartók, Kodaly sau Enescu. (Să nu uităm că a prezentat pentru prima dată în România, în concert, fragmente din opera *Oedip* și *Cîntecul de lebădă* al „orfeului moldav", *Simfonia de cameră*).

Mai citățm pe autorul impresionantei melodii *Salcia* — Theodor Rogalschi — sobru ca un imn bizantin și auster ca un cîntec gregorian, pe „reținutul" dar „profundul" Alfred Alessandrescu, pe tumultuosul Dinu Niculescu, pe mult dotații soliști Vasile Jianu, Silvia Serbescu, Alexandru Demetriad, frații Valentin și Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu, Mihai Constantinescu, Gh. Halmoș, Ion Voicu și cîți alții...

Filarmonica de stat „Banatul" a participat cu succes la primul festival internațional „George Enescu" în sala Ateneului, — la 11 septembrie 1958, orele 21 — dirijorul italian Carlo Zecchi, vechi prieten al melomanilor timișoreni, a interpretat cu acea revelație a cantilenei, *Simfonia a VII-a de Schubert*, într-un autentic spirit neoclasic, *Ricercari* de Francesco Malipiero, — reliefînd densitatea polifoniei neobaroce — și tulburătoarea uvertură *Romeo și Julieta* de Ceaicovschi. Punctul culminant al concertului l-a constituit, după părerea noastră, prezentarea, de o fină muzicalitate, a părții a doua din simfonia schubertiană.

Aș spune că „stelele ningeau înserarea"...

O dată cu începutul stagiunii 1959—60, în urma transferării lui Paul Popescu la București, orchestra simfonică se bucură de o nouă colaborare prestigioasă, de îndrumarea sensibilă și competentă a lui Nicolae Boboc, un fost elev al maestrului Mihail Jora.

Nicolae Boboc, cu ochii albaștri, avînd acea expresie blîndă a cerului ce se reflectă în imaginile lacustre alpine, arată o afinitate pentru muzica preclasică, clasică și contemporană, fără a neglija însă repertoriul romantic. Lui îi datorăm prezentarea în primă audiție în țară a pieselor pentru orchestră de Anton von Webern, a *Simfoniei a IV-a* de Arthur Honegger și a operelor lui Carl Orff, *Cattuli Carmina* și *Carmina Burana* — cu aceasta din urmă obținînd un adevărat triumf, devenind unul din dirijorii români foarte populari.

Nicolae Boboc a mai dirijat și un mare număr de compoziții românești în primă audiție; semnatarul acestor rînduri a colaborat în excelente condiții cu acest autentic muzician, atît în țară cît și în străinătate, avînd totodată cinstea de a-l recenza în nenumărate cronici.

„Astfel, aproape 5 ani, — afirma, în studiul amintit, Damian Vulpe, — Filarmonica timișoreană, ca nici o altă formațiune din țară, are în fruntea ei doi maeștri ai bagnetei cu o serioasă pregătire profesională, dublată de o experiență vastă în domeniul simfonic, ce a dus incontestabil la nivelul artistic ridicat al interpretărilor".

În ultimii ani, în concertele timişorene se relevă personalitatea unui nou tînăr şef de orchestră, Remus Georgescu. S-a afirmat încă din anii de studiu, la clasa de compoziţie a conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, prin nenumărate lucrări de muzică de cameră, iar mai tîrziu, ca dirijor la Constanţa, la Oradea şi la Tîrgu-Mureş. Activitatea din capitala Banatului coincide cu maturitatea sa artistică, cu redarea plină de fantezie — de un impresionant respect pentru partitura respectivă — a muzicii vechi şi contemporane. Paralel cu reuşita în interpretare, Remus Georgescu se impune din ce în ce mai mult prin opere simfonice, unde obţine o expresivă fuziune între tradiţiile cele mai vii ale muzicii noastre şi noile mijloace de expresie ale tehnicii moderne.

Prin solida sa pregătire profesională, ce evidenţiază o „dimensiune a seriosului", ca şi prin cultura sa multilaterală, bazată pe clasicismul european, Remus Georgescu reprezintă un artist profund, un exponent de frunte al concepţiei, în virtutea căreia, trebuie să servim febril, pînă la incandescenţă, înaltele semnificaţii etice ale zilelor pe care le trăim.

Remus Georgescu are şi meritul de a fi creat *orchestra de cameră* a Filarmonicii de Stat „Banatul". Într-un turneu în Capitală am fost profund emoţionat de felul cum mi-a tălmăcit mult îndrăgita mea suită *Codex Caioni* — pe teme vechi transilvane, din secolul al XVII-lea. În deosebi secţiunea, simbolic şi arhaizant intitulată — *Cîntarea voevodesei Lupu* — a răsunat în blînda ei majestate, ducîndu-mă cu gîndurile departe, foarte departe, spre o veche spiritualitate a acestui pămînt din preajma Carpaţilor, acolo unde, — după cum ar spune George Călinescu — un neam îşi pierde urmele în umanitate...

Acest ansamblu mai redus apare de fapt ca prima formaţie stabilă de muzică de cameră, continuînd cu succes vechile tradiţii ale genului din Banat, unde s-a dezvoltat, dincolo de condiţiile nu întotdeauna prielnice, o astfel de artă.

Şi iată cum minunatele creaţii ale barocului şi neobarocului sonor îşi găsesc interpreţii ideali, redînd dintr-un climat liniştitor melodiile, cînd fremătătoare de dor, cînd dinamice, ale unor opere unde polifonia are un rol hotărîtor, aşa cum metafora imprimă o nobilă grandoare poeziei şi ne duce cu sufletul la marile întrebări ale existenţei, oferindu-ne prilejul sublim de a ne bucura de „mîndria de a fi oameni" !

În această perioadă — am spune de înflorire — în fiecare săptămînă au loc două concerte, (unul dintre ele închinat tineretului), la care se adaugă concertele lunare pentru studenţi, susţinute cu mult elan în *Aula Universităţii*, precedate de eficiente explicaţii muzicologice, contribuind astfel la popularizarea operelor interpretate, în rîndurile marilor mase de ascultători. În deplasare evoluează şi colectivele „semisimfonice", cu lucrări larg accesibile, melodioase prin excelenţă, ca în sala *Liceului de muzică* sau la *Casa universitară* să fie înfăţişate concerte de muzică de cameră.

Se cuvine a reliefa manifestările „camerale" de „muzică veche", în sălile de pictură ale *Muzeului regional al Banatului* (Castelul Huniade), cu scopul de a găsi ambianţa spirituală necesară.

Cercetînd listele repertoriului Filarmonicii, nu putem să nu fim impresionaţi de numărul mare de creaţii înscrise în decursul anilor — aproape 800 de lucrări ! Pe lîngă operele clasice merită a fi menţionate şi cele moderne, pretenţioase ca intonaţie, combinaţii armonico-polifonico-timbrale şi mai ales ritmice, iar în acest sens *Simfoniile* de Arthur Honegger, *Petruşka* şi *Pasărea de foc* de Stravinski, *Simfoniile V şi VI* de Prokofiev, *Matisse pictorul* şi *Armonia lumii* de Paul Hindemith, Simfoniile de Sostakovici, Opere de Anton von Webern, etc. rămîn mărturii grăitoare.

Filarmonica bănăţeană a prezentat nenumărate compoziţii româneşti în primă audiţie, — numai în ultimii 10 ani cifra se ridică la peste 150 ! Printre altele au figurat opusuri dificile ca *Monumentum* de Aurel Stroe, *Diptic* de Adrian Raţiu, sau alte creaţii de Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu etc.

În ultimul timp, minunate piese vocal-simfonice au fost redate cu o nobilă grandoare : Oratoriile *Samson şi Alexanderfest* de Händel — dirijor Ion Românu, — *Anotimpurile* de Haydn, *Carmina Burana* şi *Triomfo di Afrodite* de C. Orff — dirijor Nicolae Boboc, — *Catulli Carmina* de C. Orff şi *Stabat Mater* de Pergolesse — dirijor Mircea Hoinic — *Ioana pe rug* de Arthur Honegger — dirijor Mircea Popa, *Simfonia III-a* de George Enescu şi exemplele pot continua cu Cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah, Oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, *Simfonia II-a* (cu cor) de Gh. Dumitrescu — opere puternic ancorate în contemporaneitate, pline de energie şi dinamism, tălmăcind tot ceea ce reprezintă mai caracteristic în poezia noastră din ultimile decenii. Şi în acest fel, fuziunea dintre arte constituie o realitate, pe de o parte, o literatură cu un înalt conţinut moralizator, pe de altă parte discursuri muzicale realizate cu o bogată inspiraţie, nu odată meşteşugul întrînd în apele liniştite, calme, ale măiestriei.

DORU POPOVICI

25 de ani de la înființarea Operei de Stat din Timișoara*)

Îmi revine plăcuta datorie de a încerca să evoc cu ocazia acestei aniversări, cîteva din momentele și aspectele mai importante ale instituției pe care azi o sărbătorim.

Primul spectacol al acestei prime Opere create de către puterea populară a stîrnit un astfel de entuziasm, încît cronicarul de acum 25 de ani al ziarului „Luptătorul Bănățean" considera ziua de 27 aprilie 1947 drept *„ziua celui mai însemnat eveniment muzical al anului"*. Se împlinea în acest fel o veche dorință a bănățenilor, pentru care cîntatul nu se vrea a fi o însușire oarecare ci una definitorie. Se crea o instituție de prestigiu într-un oraș în care tradițiile genului puteau fi urmărite timp de aproape două secole, dar care nu aveau și nici nu avusese o operă organizată, cu activitate permanentă, deși actuala clădire datează din 1874.

Anii au trecut ; iar Opera s-a dezvoltat mereu. In cei 25 de ani, au avut loc aproape 100 de premiere, alese în așa fel încît majoritatea lor au rămas pînă astăzi în repertoriul permanent, care la ora actuală cuprinde aproape toate lucrările de valoare din acest domeniu.

Unele dintre aceste premiere au constituit chiar adevărate evenimente artistice : *Aida,* în regia Acăi de Barbu, *Carmen,* în aceiași regie, dirijor Mircea Popa ; *Nunta lui Figaro* (regia Aca de Barbu) ; *Don Pasquale* și mai ales *Gianni Schicchi,* în regia lui Const. Georgescu ; în aceeași regie *Marin Pescarul,* dirijor M. Popa; *Lucia de Lammermoor* în regia lui Marianti Banu și scenografia lui Ioan Ipser ; *Cneazul Igor* dirijat de Lucian Surlașiu, regizor Panait Cottescu ; *Isteața* de Carl Orff, în regia lui Dan Nasta ; *Don Carlos,* în regia lui Pierre Medecin (Paris) și scenografia lui Vladimir Jedrinski ; *Don Giovanni,* dirijat de Cornelia Voina, regia Hero Lupescu, scenografia Hristofenia Cazacu ; *Norma* în regia lui Dumitru Gheorghiu ; *Fidelio,* în regia lui Ulrich Baumgartner (Viena) scenografia D. Popescu, dirijor Mihai Beleavcenco-Popescu : *Giselle ; Don Quijote,* regia și coregrafia Alla Selest (Leningrad) ; *My fair Lady,* în regia lui Ion Dacian și scenografia lui Const. Norris ; cele două premiere ale Chorestudioului condus de Alexandru Schneider, cu lucrări în coregrafii proprii.

Creația românească și-a găsit și ea un loc însemnat în instituția timișoreană. Prezența în repertoriu a unor lucrări ca : *Năpasta* și *Păcală* de S. Drăgoi ; *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu ; *Făt Frumos* de Hermann Klee ; *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda ; *Fata cu garoafe* și *Răscoala* de Gheorghe Dumitrescu ; *Michelangelo* de Alfred Mendelsohn; *Măiastra* de Ovidiu Manole ; baletul *La piață* de Mihail Jora ; *Haiducii* de Hilda Jerea ; opera pentru copii *Motanul încălțat* de Corneliu Trăilescu ; *Ana Lugojana* de Filaret Barbu și *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino ; baletele *Rapsodia Română* de Enescu, *Luceafărul* de Bentoiu, și *Omagiul lui Țuculescu* de Doru Popovici sînt o dovadă concretă a afirmației de mai sus.

Aria de cuprindere a instituției s-a lărgit mereu, incluzînd pe lîngă orașul Timișoara și alte centre ca Arad, Reșița, Lugoj, Caransebeș, Hunedoara, Deva, Petroșani, chiar Oradea și Mediaș, iar mai nou, prin străduința unor entuziaști, Ciacova.

Pe scena Operei s-au perindat, alături de artiștii timișoreni, cei mai de frunte artiști ai țării și un însemnat număr din rîndul marilor cîntăreți ai lumii de pe toate meridianele. Citățm doar o parte din cei mai renumiți : sopranele Claudia Parada, Virginia Zeani, Liliana Molnar, Katja Popova, Ana Rozsa-Vasiliu, Lia Hubic, Arta Florescu, Lucia Stănescu ; mezzosopranele Irina Arhipova, Patricia Johnson, Zenaida Pally ; tenorii Giuseppe di Stefano, Giuseppe Campora, Dinu Bădescu, Nicola Nicolov, Ludovic Spiess, Ion Dacian ; baritonii Aldo Protti, Petre Ștefănescu-Goangă, Nicolae Herlea, Louis Quilico, Dan Iordăchescu ; bașii Ivan Petrov, Nicola Rossi Lemeni, Kim Borg ; balerinele Irinel Liciu, Ileana Iliescu, Magdalena Popa ; dirijorii Jean Bobescu, Egizio Massini, etc.

În cei 25 de ani ai săi, Opera a prezentat cca. 6 000 de spectacole, la care au participat 3 000 000 de spectatori, ceea ce dă o medie de 500 la fiecare spectacol. Iată deci că și limbajul sec al cifrelor spune multe. Dar, atenți la cifre, să nu uităm oamenii, cei prin a căror osîrdie aceste realizări au devenit posibile și dintre care unii nu mai sînt în viață, iar alții nu mai sînt printre noi.

Primul gînd al nostru se îndreaptă spre prima directoare a Operei, distinsa și multilaterala artistă Aca de Barbu, care timp de 8 ani a stat în fruntea instituției ce așa cum mărturisea cu ocazia celei de a zecea aniversări „S-a născut și s-a dezvoltat sub ochii mei și rămîne pentru totdeauna legată de sufletul meu".

I-au urmat apoi, pe perioade mai scurte directorii : Francisc Kadar, Lucian Gropșianu, Viorel Covăsală și Adrian Beldi.

Din rîndul dirijorilor vom cita : George Pavel, Mircea Popa, cel care a pregătit la un înalt nivel un mare număr de premiere, apoi pe Radu Botez, Traian Mihăilescu, Lucian Surlașiu, Const. Daminescu, Lad. Roth ; pe maeștrii de cor ca autenticul muzician Herman Klee și Richard Oschanitzki ; pe regizorii : Aca de Barbu, Ionică Mihai, Const. Georgescu, realizator al unor spectacole de răsunet, Marianti

*) Cuvînt rostit cu prilejul deschiderii manifestărilor artistice care au avut loc la Timișoara între 11 și 15 oct. 1972.

Banu, Eugen Gropşianu, alături de scenografi ca Eugen Trucinski, Gustav Binder, Francisc Kovacs.

Neuitate vor rămîne pentru multă vreme creaţiile unor soliști ca : baritonul Gogu Vasilescu în *Rigoletto,* Fenia Nicolau în *Aida,* Maria Mihai în *Cio-Cio-San ;* mezzosoprana Filomela Piteiu-Georgescu în *Carmen,* Amneris ; tenorii Traian Nicolau în Eisenstein, Ionel Mărgineanu în *Casa cu trei fete* (Schubert), soprana Gabriela Ganea în *Cavalleria* şi *Trubadurul,* Flavia Domşa Gîrbea în *Traviata,* Illa Cazacu în *Aida* şi *Tosca,* cuplul Mihai Dumitrescu şi Const. Caiter într-o serie de roluri bufe ; mezzosoprana Ica Mavrodin în *Cherubino,* baritonul Alex. Bodescu în *Falstaff,* Cristian Bella în *Scarpia,* basul Mircea Mavrodin în Figaro, *Sarastro,* Ion Timuş, Mihail Gligor în *Oroveso, Nilakanta,* soprana Silvia Ivan în *Serva padrona,* Lucia Ambruş în *Mignon,* tenorul Aurel Mihailovici dezmierdat de public cu epitetul de *„prinţ al operetei“,* Adriana Ciuciu în *Suzana, Isteaţa.*

În rîndul orchestrei au activat numeroşi instrumentişti de valoare, ca venerabilul muzician, pedagog şi om de cultură Iosif Brandeisz, excelentul concertmaestru Iosif Kocsis, oboistul Toma König, Iosif Puta, flautistul Marin Ene, clarinetistul Francisc Albu, fagotistul Petre Pop, trompetistul Valer Corbu, violoncelişti Alex. Boroş şi Simion Zimmer, timpanistul Mihai Reininger.

Dar cîţi adevăraţi artişti nu s-au perindat în decursul anilor pe la cor, la balet, aducîndu-şi foarte adesea în deplin anonimat contribuţia lor la înalta ţinută a spectacolelor ? Dar corepetitorii ? Dar specialiştii din rîndul atelierelor, dintre care nu putem omite un nume tuturor mult prea cunoscut, cum e cel al lui Ştefan Gajo ?

Astăzi Opera timişoreană dispune de un colectiv puternic, mulţi dintre membrii ei putînd fi puşi alături de vîrfurile artistice ale ţării. De altfel numele multora figurează adesea pe afişele scenelor de pe continentele planetei, purtînd astfel solia artei noastre interpretative.

Fiind vorba de o aniversare, nu am considerat potrivit a vorbi şi despre meritele celor ce în prezent activează în rîndul colectivului nostru, ci — în numele nostru, al celor de azi — să omagiem cu această ocazie pe cei ce ne-au precedat şi datorită strădaniei cărora am ajuns să fim ceea ce sîntem.

Iar acum, în încheiere, se mai cuvine ca tot în numele întregului nostru colectiv, la care ne-am permite să adăugăm şi pe cel al publicului credincios nouă, să ne exprimăm recunoştinţa faţă de Partid şi faţă de Statul nostru, care ne-a creat şi ne creează condiţiile datorită cărora ne putem astăzi bucura şi mîndri că am devenit ceea ce am devenit, ceea ce sîntem.

NICOLAE BOBOC

25 de ani de la înfiinţarea Filarmonicii de Stat „Banatul“ *)

În aprilie 1947 ia fiinţă Filarmonica „Banatul“, prima instituţie de stat cu caracter permanent de acest fel în părţile noastre. Rod al transformărilor adînci revoluţionare petrecute sub ochii noştri, ea se numără printre cele dintîi aşezăminte de cultură muzicală din ţară, înfiinţate de puterea populară după eliberare.

Apariţia unei filarmonici pe aceste meleaguri a fost de două ori justificată. Întîi, prin vasta operă de culturalizare întreprinsă de orînduirea socialistă, care a organizat una din cele mai dense reţele de instituţii muzicale profesioniste din Europa ; în al doilea rînd, prin climatul deosebit de favorabil al Banatului, bogat în tradiţii muzicale.

Amintim în treacăt despre o viaţă concertistică încă din sec. XVIII, despre popasurile la Timişoara ale unor mari personalităţi cu rol precumpănitor în istoria muzicii, în frunte cu George Enescu, de mişcarea corală bănăţeană deosebit de activă a unor ansambluri astăzi centenare.

Este cunoscut peisajul artistic timişorean dintre cele 2 războaie mondiale, animat de personalitatea lui Sabin Drăgoi, deschizător de drumuri la scară naţională în componistica românească. El grupează în jurul Conservatorului Municipal, sau în asociaţii muzicale, o pleiadă de compozitori şi dirijori ca : Vasile Ijac, Nicolae Ursu, Eugen Cuteanu, Lucian Surlaşiu, Alma Cornea Ionescu, Ion Crişan şi alţii care figurează cu cinste în cronica culturii timişorene.

Se cuvine să desprindem activitatea din aceeaşi perioadă a asociaţiei „Amicii Muzicii“, care dă concerte simfonice şi camerale şi care poate fi considerată astăzi premergătoare directă a Filarmonicii de stat „Banatul“.

Ceea ce lipsea însă era continuitatea activităţii, obiective conturate ferm înspre formarea gustului artistic, mijloacele educative destinate unui public larg, zugrăvirea vieţii noi.

Acestea au fost în principal sarcinile încredinţate de puterea populară Filarmonicii, prin actul de înfiinţare din 1947.

Retrospectiva celor 25 de ani arată o ascensiune necontenită a drumului parcurs de Filarmonică pînă astăzi. Ajutată şi îndrumată consecvent de forurile tutelare, ea şi-a lărgit şi diversificat activitatea de la stagiune la stagiune. Începuturile sale, de sub conducerea primului director, regretatul profesor Ion Ticulescu, au fost modeste, dar entuziaste. Sub bagheta lui George Pavel, orchestra, care ser-

*) Cuvînt rostit cu prilejul deschiderii manifestărilor artistice care au avut loc la Timişoara între 11 şi 15 octombrie 1972.

vea ambele instituții — Opera și Filarmonica — dă concertul inaugural din 27 aprilie 1947.

În toamna aceluiași an, prin încetarea din viață a dirijorului George Pavel, se transferă de la Opera Română din Cluj la Timișoara Mircea Popa. Preluînd orchestra Simfonică a Filarmonicii, el va deține aproape două decenii funcția de conducător artistic, timp în care, prin personalitatea și competența sa, Mircea Popa este educatorul, îndrumătorul și creatorul ansamblului orchestral. Roadele muncii sale împletite cu cele ale colectivului, mai cu seamă după separarea orchestrei Filarmonicii de Operă din stagiunea 1948—1949, așează orchestra timișoreană în rîndul celor mai bune ansambluri simfonice din țară.

Cronica anilor 1950—1955 înscrie evenimente deosebite în activitatea instituției, din care desprindem doar cîteva. Astfel, în toamna lui 1950 se desfășoară primul turneu în principalele centre din Ardeal și Banat, din seria celor opt mari deplasări în țară, iar în 1951, din inițiativa și cu sprijinul organelor regionale de Partid și de Stat, ia ființă corul filarmonicii, cu participarea voluntară, nesalariată, a celor mai buni cîntăreți amatori recrutați din rîndul muncitorilor și funcționarilor timișoreni. Sub conducerea plină de dăruire a dirijorului Mircea Hoinic, corul colaborează cu orchestra în realizarea unor mari lucrări coral-simfonice. O realizare remarcabilă a acestei perioade a constituit-o prezentarea *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, sub bagheta lui Mircea Popa, care va fi reluată cu un an mai tîrziu în 4 concerte memorabile sub conducerea prestigioasă a lui George Georgescu.

Anul 1955 cunoaște o amplificare a activității concertistice și odată cu aceasta crește și numărul auditorilor, de la 25 000 în 1948 la 60 000 în 1955, pentru ca, mai tîrziu, să ajungă la peste 70 000.

Se creează al doilea post de dirijor al orchestrei, atribuit prin concurs tînărului Paul Popescu. Se încadrează cu jumătăți de normă 80 de persoane în corul filarmonicii. Cu aceasta se intră într-o nouă fază a evoluției ansamblului coral : repertoriul *a cappela*, cu care formația își face apariția în public, interpretînd peste 400 de lucrări, dintre care cele mai multe aparținînd compozitorilor bănățeni.

La începutul stagiunii 1959/1960 orchestra simfonică beneficiază de îndrumarea artistică a dirijorului Nicolae Boboc, care alături de Mircea Popa, duce mai departe prestigiul interpretativ al ansamblului.

Astăzi, conducerii artistice i s-a alăturat Remus Georgescu, compozitor și dirijor cu o reputație bine stabilită între muzicienii români, care desfășoară o rodnică activitate. Menționăm la cor prezența tînărului și promițătorului dirijor Diodor Nicoară.

Se cuvine, după un sfert de veac, să aducem un omagiu muncii de pionerat și atașamentului față de instituție a unor cadre artistice și administrative care au contribuit ani la rînd pentru consolidarea și bunul nume al Filarmonicii, unii din ei retrași din activitate. Din cei mulți la număr citățm numele lui Iosif Kocsis — concert maestru de peste două decenii, Elena Damiean și Ileana Klein, al lui Ion Suciu și Nicolae Drăgoi, Mircea Mihail și Ștefan Bunea, Ion Giurcuț și Mihai Doroftei, Ladislau Mazor, Ioana Cojocaru și atîția alții.

Filarmonica a considerat și consideră că e nevoie nu numai de înțelegerea muzicii, ci și de simțul funcției sale, a epocii și a stilului ei. Într-un sfert de veac colectivele filarmonicii și-au clădit un repertoriu de cel puțin 1500 de lucrări, care se întind pe o arie istorică a creației de circa o jumătate de mileniu, îngăduind evolutiv și pedagogic desfășurarea unui amplu proces educativ.

Concertele educative, preocupările și structura lor, concertele lecții, repertoriul abordat într-un număr de peste 2000 programe, ascultate de circa 1 500 000 melomani într-un pătrar de veac, — arată că oamenii de la Filarmonică au întreprins un lucru serios, cu rezultate scontate de Partid și de stat.

Ne-am dorit consecvent extinderea razei noastre de acțiune. Așa se explică faptul că în afara sediului de la Timișoara colectivele au concertat în peste 100 de localități din cuprinsul României. În anii din urmă, plecînd de la considerente de ordin educativ, impuse de necesitatea continuității în acțiune instituția a organizat micro-stagiuni pentru centrul universitar timișorean și pentru cîteva localități din județ ca : Ceacova, Jimbolia și Buziaș.

Promovarea repertoriului național, a școlii componistice românești a constituit o sarcină de onoare a Filarmonicii. Cele peste 400 de lucrări românești intrate în patrimoniul orchestrei și corului reprezintă nu mai puțin de 40% din întreg repertoriul Filarmonicii, multe din ele sunînd la Timișoara în primă audiție absolută. O bună parte din aceste creații aparținînd genului vocal-simfonic, sau celui coral, poartă mesajul înfăptuirilor măreție ale socialismului. Vizitele compozitorilor români, cîntați la Timișoara, consemnările lor în cartea de aur a Filarmonicii, cronicile de specialitate apărute în presă — sînt mărturii ale devotamentului față de creația românească. Prin profil Filarmonicile pot fi asemuite cu o vitrină mereu expusă muzicienilor de peste hotare. Colaborarea cu soliști și dirijorii din diferitele țări ale lumii a adus la Timișoara 200 și mai bine de interpreți, mulți din ei aureolați de celebritate, care s-au dus acasă cu cuvinte bune despre Timișoara, despre publicul și artiștii ei.

ION ROMANU

DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenaclu dedicat aniversării Republicii

Eveniment deosebit, sărbătorirea unui sfert de secol de la proclamarea Republicii a mobilizat toate forțele creatoare din patria noastră, constituind un minunat prilej de elaborare a unor opere care să reflecte fuziunea intimă a culturii noastre cu realitatea, a unor pagini de eroism pe care le înscriu constructorii societății noastre noi, socialiste.

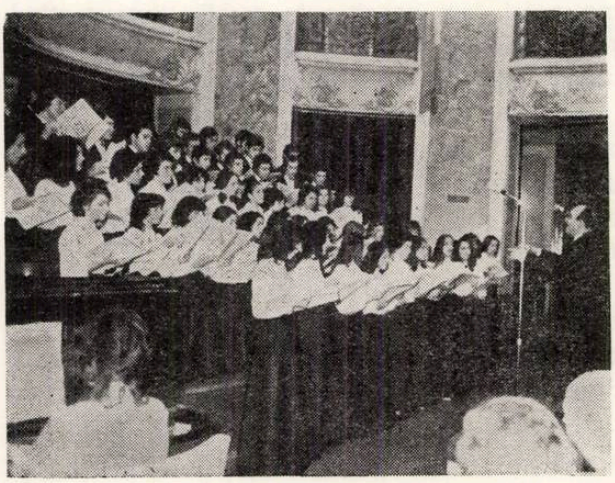
Pe linia sărbătoririi acestui glorios eveniment s-a înscris și cenaclul compozitorilor, prezenți în număr mare în seara zilei de 15 decembrie, manifestare prezidată de maestrul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor.

După ce muzicologul Vasile Tomescu — secretar al Uniunii compozitorilor — a evocat în cuvinte calde, vibrante, actul de la „30 Decembrie", punctînd în același timp momente ale contribuției compozitorilor și muzicologilor la marele act de cultură desfășurat de-a lungul acestui sfert de secol din istoria patriei noastre, Corul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dirijat cu multă suplețe și însuflețire de conf. univ. Constantin Romașcanu au dat viață unui mănunchi de lucrări elaborate recent, dedicate aniversării Republicii : *Toată țara-n sărbătoare* de Ioan D. Chirescu (versuri din Raportul la Conferința Națională a P.C.R.), *Ani plini de măreție* de Gheorghe Bazavan (versuri Theodor Balș), *Glorie ție partid* de Mircea Neagu (versuri Traian Iancu), *Ca soarele-n amiaz* de Emil Lerescu (versuri Nicolae Tăutu), *Condu-ne drag partid înainte* versuri și muzică de Teodor Bratu, *Cîntec ție, mamă țară* de Ion Vintilă (versuri Ion Socol), *Patria mea, frumoasă Românie* de Lulu Orăscu (versuri Nicolae Nasta), *Cîntare Republicii* de Zoltan Aladar (versuri Zeno Ghițulescu), *Republică de dor* de Constantin Romașcanu (versuri Stelian Filip), *Mîndria-ntregului popor* de Gheorghe Dumitrescu (versuri Ion Brad) într-o interpretare tinerească, plină de avînt și prospețime.

Abordînd o tematică variată, lucrările celor zece compozitori incluși în cadrul acestui program festiv, ne-au încîntat în primul rînd printr-o deplină melodicitate brăzdată de viguroase accente mobilizatoare, printr-o învesmîntare armonică simplă, directă, adecvată, dragostea de patrie și partid fiind convingător oglindite în substanța melodico-poetică a tuturor pieselor audiate.

Am asistat la o vibrantă seară de muzică corală, aplauzele din final constituind un viu omagiu adus deopotrivă glorioasei aniversări, compozitorilor, poeților și tinerilor interpreți.

C. RĂSVAN



O seară Paul Constantinescu la Opera Română

Anul acesta Opera Română a păşit în noua stagiune cu dreptul. Şi-a inaugurat activitatea cu monumentalul *Oedip* al lui George Enescu şi la interval de cîteva săptămîni doar, a ţinut să dea o replică luminoasă întrebărilor şi tensiunii tragice ale operei enesciene, organizînd o seară dedicată în întregime muzicii regretatului Paul Constantinescu. O seară întreagă să asculţi muzica unui singur compozitor român ? Ne-am întrebat noi şi, poate că aceeaşi întrebare şi-au pus-o : publicul, critica şi muzicienii profesionişti, care s-au abţinut de a fi prezenţi la reluarea operei *O noapte furtunoasă* şi a baletului *Nunta în Carpaţi* a cărui muzică ne-am obişnuit s-o ascultăm executată în concertele noastre simfonice.

Am plecat de la acest spectacol cu convingerea că, creaţia lui Paul Constantinescu a învins timpul. Ea rezistă succesiunii vertiginoase a modelor şi stilurilor muzicale şi se situează ca o valoare permanentă a culturii noastre naţionale şi îndrăznesc s-o spun chiar internaţionale.

Îmi amintesc că eram, cum ar fi spus Caragiale „june şi ferice" în 1935, la premiera operei *O noapte furtunoasă*. Am trăit atunci, într-o seară de octombrie, împreună cu dramaturgul Mihail Sebastian triumful meritat al unui tînăr compozitor român, cu care maestrul său, Mihail Jora, se mîndrea. Sebastian, care ca şi Camil Petrescu voia să integreze în cultura sa o artă faţă de care scriitorii în general se simt înstrăinaţi, frecventa concertele şi opera după exemplul lui Stendhal şi Proust pe care-i adora şi după acela al lui Shakespeare, ale cărui sonete muzicale (avînd ca temă muzica) a încercat în anii războiului să le traducă, era entuziasmat de îndemînarea de dramaturg a lui Paul Constantinescu, care-şi scrisese singur libretul, adaptînd textul lui Caragiale, fără nici o deformare, la cerinţele esteticii sale muzicale.

Critica a fost entuziastă. Publicul premierei de atunci, cucerit. Conducerea muzicală aparţinea lui Ionel Perlea. În distribuţie figurau cîteva din cele mai strălucite elemente de care dispunea Opera : G. Niculescu-Basu (jupîn Dumitrache), G. Oprişan (Nae Ipingescu), Lucian Nanu (Rică Venturiano), Victoria Costescu-Duca (Veta), Emilia Guţianu (Ziţa), etc.

Cu *O noapte furtunoasă*, scrisă parţial la Viena, unde compozitorul se dusese temporar pentru studii, s-a născut prima operă bufă românească, de valoare internaţională şi convingerea noastră, a celor care-l admiram pe autor, pentru marea diversitate a preocupărilor şi adînca sa erudiţie muzicală, era că şi Caragiale, dacă ar fi fost de faţă, ar fi strigat din inimă "Bravos ".

Mi-amintesc că Mihail Sebastian a scris o cronică entuziastă în hebdomadarul „Rampa", în care remarca cu competenţa strălucitului autor de piese de mai tîrziu că „transpus din teatru în muzică geniul caragialesc îşi păstrează toată virulenţa".

Încununată cu premiul Municipiului Bucureşti, opera aceasta strălucitoare, născută din incidenţa humorului muzical al lui Paul Constantinescu cu sarcasmul bătrînului Ion Luca — amîndoi ploieşteni — a fost reluată cu intermitenţe, autorul a mai şlefuit-o ţinînd cont de observaţiile criticii şi ale muzicienilor, iar după 23 August o puteam auzi sub bagheta lui George Georgescu şi Constantin Silvestri, asociată în acelaşi spectacol, o dată sau de mai multe ori, cu altă capodoperă a bufoneriei universale, cu opera *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini şi vă asigur că se îngemănau armonios, tardiva replică bufă românească la un stil atît de tipic italian.

Ceea ce m-a uimit la premiera absolută şi la reluările succesive ale operei *Noaptea furtunoasă* este virtuozitatea cu care autorul şi-a făurit singur libretul alegîndu-şi — cum mărturisea singur într-un articol publicat în revista „Muzica" (nr. 6/1962) — elementele esenţiale de-a dreptul din comedia lui Caragiale, punîndu-le atît în fragmente de proză cît şi versificîndu-le cu rime felurite, după necesitatea momentului. „Doresc să subliniez" — spunea mai departe autorul — ca un fapt caracteristic, că am adăugat foarte puţine cuvinte de la mine, slujindu-mă, aproape în exclusivitate de textul lui Caragiale. Însuşi ritmul şi chiar rima le-am aflat acolo. În acest sens este de remarcat că, deşi lucrarea lui Caragiale este scrisă în proză, ea are o anumită ritmică interioară, uneori cu totul evidentă ceea ce m-a ajutat la realizarea textului muzical".

Folosind elemente specifice culturii neogreceşti ale epocii, îmbinîndu-le cu stilul melismatic al muzicii orientale, atît de organic asimilat de compozitor, aducînd pe alocuri ecoul muzicii orăşăneşti la modă, muzică dominată de graţia şi avîntul romantic al valsului — Paul Constantinescu făureşte cu o magistrală stăpînire a spiritului idiomatic naţional un recitativ românesc de largă respiraţie, întrerupt pe alocuri cu fragmente cantabile, în care lirismul ariei menţine în aceeaşi atmosferă o bufonerie spirituală, inspirîndu-se din unele romanţe de epocă („Angel radios...") sau din melodiile din *Spitalul amorului* de Anton Pann (aria lui Spiridon „De mic săracuţ de mine, crescui printre mîini streine...").

În ceea ce priveşte rolul orchestrei, ea este o neîntreruptă simfonie, în care motivele personajelor în acţiune sînt comentate, constituind fondul peste care se reliefează, suplu şi natural un admirabil recitativ melodic.

Este meritul regizorului Jean Rînzescu de a fi readus în actualitatea muzicală minunata operă comică a lui Paul Constantinescu, imprimîndu-i ritmul alert care face din desfăşurarea scenelor des-

părțite doar prin pauze scenico-muzicale — un spectacol încîntător pentru ochi și fermecător pentru auz.

Acestui regizor i se cuvin toate laudele pentru tot ceea ce cariera sa a acumulat ca admirabile realizări pe planul promovării muzicii de operă autohtone și universale.

Decorurile și costumele lui Th. Kiriacoff — Suruceanu și Paula Brîncoveanu împlinesc atmosfera comediei pe care am văzut-o cu egală plăcere atît în distribuția de la premieră de vineri 3 noiembrie (cu G. Gabor în Jupîn Dumitrache, Valentin Loghin în Nae Ipingescu, Marcel Angelescu în Chiriac, Mariana Coidum în Spiridon, Ion Stoian în Rică Venturiano, Zoe Dragotescu în Veta și Matilda Onofrei în Zița) cît și la reluarea ei, două zile mai tîrziu, duminică 5 noiembrie, cu o distribuție tinerească. Dacă în prima distribuție nu toți cîntăreții s-au putut menține la nivelul muzical și actoricesc al lui Const. Gabor, Loghin, Stoian, Zoe Dragotescu și Matilda Onofrei, în cel de al doilea am avut revelația unui mare talent comic, iradiind din personalitatea complexă a tînărului George Crăsnaru, pe care-l știam ca un admirabil partener în muzica vocal-simfonică universală și ca un excelent cîntăreț de operă „seria".

Alături de el s-au afirmat tineri ca Aris Ohanesian (Ipingescu) Mariana Coidum (de la Teatrul muzical din Galați) și Florin Diaconescu (de la Teatrul liric din Constanța) admirabil în Venturiano, Cornelia Pop în Veta și Ligia Grosu în Zița.

Conducerii muzicale a lui Paul Popescu nu i se poate reproșa absolut nimic, în afara unei scăderi necesare de sonoritate în momentele de recitativ, pentru a reliefa convorbirea personajelor ce se identifică cu acțiunea.

În completarea serii am văzut și ascultat muzica baletului *Nunta în Carpați*, balet scris pe un libret de Floria Capsali, replică românească splendidă la spiritul etnografic din *Les Noces* de Stravinsky.

Realizat în premieră la 5 mai 1939, distins în același an cu premiul I, „George Enescu", baletul *Nunta în Carpați* s-a născut dintr-o expediție organizată de Institutul social-român, condus de prof univ. Dimitrie Gusti, la care participau cîteva zeci de cercetători — sociologi, economiști, juriști, medici, folcloriști, în comuna Fundul Moldovei — din Cîmpulung, nordul Bucovinei.

La această expediție a participat și Floria Capsali, maestră a pasului de dans românesc, care a și publicat un studiu despre „Jocurile din comuna Fundul Moldovei".

Pornind de la ritualul nunții țărănești coregrafa a compus libretul, iar compozitorul care stăpînea un vast univers de tipuri de joc și cîntec românești a știut să lege într-o unitate organică, cu antren și cursivitate, jocurile culese în Fundul Moldovei, cu altele din Oaș, Maramureș la care se adaugă pe alocuri teme de invenție proprie, în autentic spirit popular.

Dansurile se succed în ordinea tradițională, *Jocul zestrei, Alaiul, Dansul ploștilor, Hora miresei, Joc de doi, Schimbarea maramei, Jocul cumetrelor, Ca la Breaza, Taci mireasă nu mai plînge,* (moment liric de mare sobrietate), *Dansul mirilor* și în fine *Dans general,* o sprintenă și explozivă *Ursărească.*

Spectacolul e fermecător, trupa de balet a primei noastre scene este admirabil strunită, băieții și fetele se întrec în grația viguroasă și suplă gingășie coregrafică ; cît despre muzică, autentică și fluidă ca un limpede rîu de munte, te cucerește, mai ales cînd este cîntată cu elanul cu care am auzit-o.

Ne-am amintit de aprecierea maestrului Mihail Jora, pe care și programul de sală o citează, alături de aceia a unor critici cu vocație și talent ca Virgil Gheorghiu, George Breazul și Emanoil Ciomac. *„Nunta în Carpați* — scria M. Jora — întrunește o seamă de însușiri ce-i dau o înfățișare deosebită. E în primul rînd autentică. Vreau să spun prin aceasta că trăiește prin rusticitate curată, prin lumina și umbra ce se desprind din întreaga ei structură, ce constituie adevărata operă de artă. Constantinescu nu e un visător care să te înduioșeze prin lirism ieftin. El te emoționează prin puterea accentelor, prin ritmul fremătător ce-l descoperă în natura însăși a vieții țărănești, prin umorul sănătos și gălăgios al poporului nostru...".

Și într-adevăr, m-a emoționat. Și asta la 33 de ani de la premiera din 1939. Ceea ce e o garanție a perenității unei autentice opere de artă, a cărei partitură a fost tipărită cu ani în urmă în „Universal Edition" din Viena.

V. CRISTIAN

Simfonicul Filarmonicii. Dirijor Mircea Basarab, solist Cătălin Ilea

Dirijorul Mircea Basarab și-a alcătuit un program concis : Beethoven— Vieru — Ravel. Este genul de program simfonic cu care vom fi totdeauna de acord, pentru diversitatea, pentru varietatea lui. Poate că sînt interesante și serile cu programe unitare : seri Bach, Haydn, Mozart, Bruckner etc. — în exclusivitate. Ele au fără-ndoială și o valoare pedagogică. O pedagogie care însă sfîrșește, pentru a fi sinceri, să ducă pe ascultători, la o indiscutabilă saturație, pentru a nu spune oboseală ; uneori chiar plictiseală.

Am urmărit cu interes *Simfonia a II-a* de Beethoven, pentrucă este mai rar ascultată. Orchestra — cu mici excepții — a cîntat foarte corect ca tempi, ca nuanțe dinamice — sugerate, în cel mai ortodox, mai clasic stil, de către dirijor. Introducerea a fost desfășurată rar, *adagio molto,* făcînd să reiasă cu și mai multă pregnanță acel strălucit și plin de dinamism *Allegro,* care a fost condus cu precizie și hotărîre, cu tot avîntul cerut.

Larghetto, realizat cu seninătatea și calmul cuvenit, ne-a impresionat îndeosebi prin nota dramatică imprimată temei reluată în tonalitate minoră. Scherzo-ului și îndeosebi finalului dirijorul i-a comunicat un ritm foarte viu, multă vitalitate.

Orchestra — exceptînd unele momente nu de totală puritate ale cornilor — a sunat plin, corect, precis.

Momente artistice deosebite ne-au prilejuit, în partea a doua a programului *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Anatol Vieru, în interpretarea violonistului Cătălin Ilea. Am fost cei dintîi care am arătat în presă valoarea şi originalitatea acestei lucrări care, din 1962 cînd a fost distinsă cu premiul de compoziţie „Regina Marie-José" pînă în prezent a făcut un drum lung, fiind cîntată în unele importante săli de concert şi de peste hotare.

Lucrarea ne-a apărut, odată mai mult, construită cu multă rigoare după un plan clasic, dar cu libertăţi de colorit armonic şi orchestral cu totul atrăgătoare ; o lucrare extrem de aerată, care se ascultă cu un interes sporit şi în care am deslușit minunate rezonanţe de muzică românească şi chiar ecouri de instrumente populare toate redate cu o artă subtilă şi rafinată. Dar nu trebuie să eludăm dificultăţile de execuţie care apar în calea solistului şi pe care Cătălin Ilea le-a rezolvat în chip strălucit. Tonul său are o căldură comunicativă şi o justeţe ireproşabilă. Fie în cantilena din partea mediană, pe care a cîntat-o cu o concentrată gravitate, fie în nenumăratele pasaje de bravură integrate cu organicitate în întreaga piesă, Cătălin Ilea s-a dovedit un muzician înzestrat, extrem de sensibil, care îşi ia foarte în serios responsabilităţile-i asumate. Cu multă ardoare şi cu adîncime lirică a redat şi multitudinea pasajelor în care se făcea simţită muzica specific românească. Am avut impresia, ascultînd lucrarea, uneori a unui cînt de bucium, alteori a unui cînt recules, ca de vecernie — totul vădind şi o anumită filiaţie enesciană a compozitorului. Concertul ne-a apărut cu totul accesibil. Este o impresie care s-a accentuat de-a-lungul deceniului scurs de la prima-i audiţie. Nu ascundem însă că este o lucrare de mare exigenţă şi fără să depăşească niciînd posibilităţile violoncelului, este totuşi de o execuţie destul de pretenţioasă şi fără îndoială dificilă.

Cătălin Ilea este de pe acum un violoncelist pe care îl socotim printre cei mai dotaţi ai continentului nostru. De altfel el a cîntat acest concert, nu de mult, cu un frumos succes, la Berlin, urmînd să-l interpreteze acum la Moscova, Leningrad, Riga şi Hanovra.

Am remarcat interesul depus de orchestră şi dirijorul ei la buna prezentare a lucrării. S-a cîntat foarte îngrijit, şi, uneori, cu vizibilă pasiune. *Valsul* de Ravel, căruia Mircea Basarab i-a imprimat o mişcare antrenantă, cu uşoare rubatouri foarte indicate, a reuşit să creeze atmosfera pe care a avut-o în vedere compozitorul, aceea a unei serbări la curtea imperială vieneză de la jumătatea veacului trecut.

J. V. PANDELESCU

Simfonia a II-a de Zoltan Aladar la Orchestra Radioteleviziunii sub bagheta lui Djura Jaksič

Dirijorul iugoslav Djura Jaksič a prezentat în primă audiţie *Simfonia a II-a* de Zoltan Aladar. Intitulată *Lauda plaiului natal*, s-ar părea că este, într-un fel, o lucrare programatică, desigur într-un sens foarte larg. Autorul a avut în vedere într-adevăr, un oarecare program. Trăind în Transilvania, în mijlocul unui melos extrem de complex şi interesant atît intonaţional cît şi ritmic, compozitorul aduce în lucrare, într-o formă organizată aceste elemente, mai precis ecourile lor. Astfel, în prima parte, scrisă sub formă de sonată, Zoltan Aladar îşi propune ca sub titlul *Monumentum* să evoce atît caracterul unor adevărate monumente ale naturii care abundă în această parte a pămîntului nostru cît şi anumite vestigii cu caracter istoric. Mişcarea debutează oarecum sumbru, la fagot, pentru ca apoi să se lumineze şi să crească spre culminaţii însorite, cu momente de lirism senin la care participă o seamă de instrumente de culoare. Ne-a interesat în mod deosebit partea II-a *Scherzo (Quasi scherzo)* pentru asimetriile-i de ordin metric şi în care am aflat rezonanţe atît de dansuri populare care însă se topesc repede şi dispar spre a lăsa locul liber numai elementelor de percuţie, sincopate, după care orchestra le adoptă înglobîndu-le în masa ei, conferindu-le astfel multă substanţă sonoră.

Pastorală (partea a III) are un caracter realmente pastoral pe care i-l conferă în primul rînd cantilena lirică a flautului. Acesta debutează cîntînd descoperit, evocînd frumuseţea plaiurilor transilvănene. Este cînt (şi cîntec) de mare puritate învăluit apoi de orchestră în întregime. Flautul îşi păstrează totuşi rolul său preponderent mai mult sau mai puţin solistic, dar colorat, foarte agreabil, de celestă, de trianglu, şi alte instrumente de culoare.

Finalul, o aşa numită *Riflessione sopra una canzone popolare*, este un cîntec mai mult sau mai puţin de joc. Atmosfera e tipic populară. Cornii iau la un moment dat o parte activă. Ritmurile sînt bine marcate. Totul se mişcă spre o culminaţie în care se precizează cîntecul popular ce i-a servit autorului ca temă fundamentală.

Lucrarea, redată de dirijor cu toată limpezimea cerută şi cu o vie participare, după studierea ei temeinică, ne-a impresionat plăcut. Zoltan Aladar dovedeşte că are ceva de spus în muzica noastră şi ce ne-a înfăţişat a avut şi adeziunea ascultătorilor care l-au aplaudat.

În continuare s-a prezentat tînărul violonist Cristian Badea, laureat al mai multor premii în Belgia, unde a fost elevul eminentei artiste Lola Bobescu. A cîntat *Concertul nr. 1* de Paganini, lucrare de mare bravură pe care a atacat-o cu mult curaj. Violonistul are un ton fin dar stabilitatea acestuia a apărut adeseori discutabilă. Paganini reclamă o tehnică excepţională şi dificultăţile care apar în calea interpretului sînt enorme. Deocamdată, sub multe puncte de vedere, lucrarea l-a depăşit pe solist. Seriozitatea studiului, aplicabilitatea

neobosită și o disciplină extrem de riguroasă îi vor aduce, nădăjduim, în viitor, împlinirile de care are nevoie. Așteptăm.

În încheiere, *Simfonia I-a* de Sibelius, cîntată la noi foarte rar. Muzică lirică și romantică, ne-a adus pe alocuri imagini muzicale evocînd mai ales peisajul finlandez, melancolic și care predispune deseori la îngîndurare ; dar și momente de răbufniri de energie, oglindind un anumit tumult sufletesc.

Djura Jaksič, s-a dovedit odată mai mult artistul sensibil dinamic, bine pregătit, energic și pasionat pentru meseria sa, pe care o împlinește cu succes.

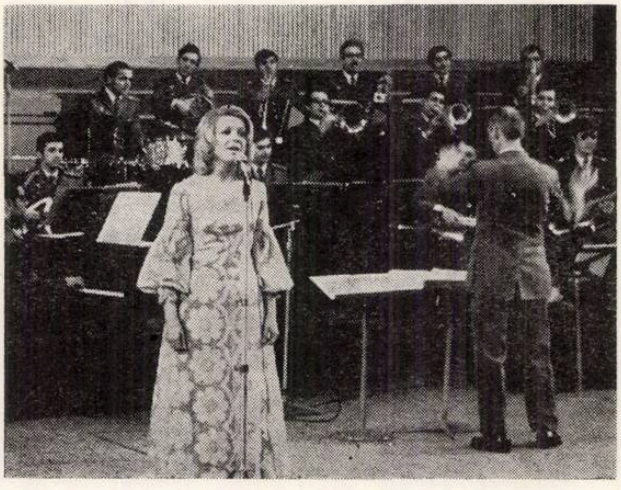
J. V. P.

Festivalul Cîntecului ostășesc

Organizat de Ministerul Apărării Naționale în cinstea zilei forțelor noastre armate și a aniversării unui sfert de secol de la proclamarea Republicii, Festivalul cîntecului ostășesc, intitulat „Te apăr și te cînt, patria mea", s-a impus ca o prestigioasă manifestare muzical-artistică.

Festivalul ne-a apărut, prin organizarea impecabilă, prin participarea a celor mai înzestrate condeie componistice ale muzicii corale și ușoare, ca o manifestare plină de semnificații, ce și-a atins cu prisosință misiunea pentru care a fost instituit : popularizarea muzicii românești în rîndul tuturor tinerilor din patria noastră și în special a celor aflați sub arme.

Oprindu-ne asupra laborioasei activități de departajare a celor peste 400 de opusuri prezentate pe adresa Festivalului, desfășurată de un juriu format din personalități marcante ale vieții artistice din Capitală (compozitorul Ion Dumitrescu — președinte de onoare al juriului, Președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România, General-maior Dumitru Eremia, General-maior Dinu Stelian, Laurențiu Profeta, Liviu Glodeanu, Aurel Giroveanu, Constantin Romașcanu, muzicologul Vasile Donose, dirijorii Victor Popescu și Ion Lăzărescu, poeții Traian Uba și Ion Horea, Col. Ion Mihalcea) ne vom referi la cele patru concerte-concurs în cadrul cărora au fost interpretate *Cîntece patriotice, Cîntece ostășești* și *cîntece de muzică ușoară* precum și concertul de gală al cîntecelor premiate cu care de fapt s-a încheiat prima ediție a festivalului.



Concertul de *cîntece patriotice,* desfășurat luni 16 octombrie în studioul de concerte al Radioteleviziunii Române, a înmănunchiat 19 lucrări corale din care juriul urma să le aleagă pe cele susceptibile de a fi premiate. Am audiat în interpretarea corului, soliștilor și orchestrei Ansamblului artistic „Doina" al Armatei, colective artistice instruite și dirijate de General-maior Dinu Stelian și Col. Sergiu Eremia, lucrări care au impresionat în primul rînd printr-o bogată tematică muzical-poetică, generoasă și avîntată, de o inspirație sinceră și profundă, cu melodii expresive, într-o învesmîntare coral-orchestrală măiestrită, semnate de Ioan Chirescu, Teodor Bratu, Filaret Barbu, Viorel Doboș, Gheorghe Bazavan, Liviu Ionescu, George Derieteanu, Ludovic Paceag, Mircea Bădulescu, Claudiu Negulescu, Elly Roman, Henry Mălineanu, Radu Șerban, Temistocle Popa, Octavian Ciutac, Cornel Arion, Sergiu Eremia, George Vancu, cîntece inspirate de versuri expresive, robuste, aparținînd poeților și textierilor Nicolae Tăutu, Eugen Frunză, Jean Gheliuc, Traian Reu, Ion Socol, Ștefan Obogeanu, H. Negrin, Mircea Block, Ștefan Tita, L. Cernăianu, M. Cozma.

Următorul concert, dedicat marșurilor ostășești, a avut loc două zile mai tîrziu, în incinta unei unități militare din Capitală, în execuția unor formații corale și fanfare ostășești dirijate de Lt. col. Dumitru Niculicea, Mr. Ștefan Lupașcu, Lt. major Ion Loghin, Lt. Tudor Chiva. În afara unora dintre compozitorii și textierii citați mai sus, au mai fost înscrise pe agenda de concurs a festivalului opusuri aparținînd compozitorilor Achim Stoia, Fl. Comișel, Mircea Neagu. Fl. Delmar, George Grigoriu, Ion Nicorescu, Iacob Ciortea, Nicolae Popescu, Ion Tomescu, pe versuri semnate de Adrian Mierlușcă, Lucian Chelaru, Ion Tîrlea, Crișan Constantinescu, George Filip, Mircea Radina.

Cel de al treilea concert, dedicat muzicii ușoare a fost găzduit tot de studioul Radioteleviziunii în ziua de 20 octombrie, aducînd la rampă prospețime, tinerețe, voioșie, printr-un mănunchi de lucrări aparținînd unora dintre cei mai apreciați compozitori ai genului : Henry Mălineanu, G. Grigoriu, Elly Roman, Temistocle Popa, Fl. Delmar, Adalbert Winkler, Ed. Deda, Fl. Bogardo, R. Stein, V. Vasilache

jr., Noru Demetriad cărora l-i s-au adăugat nume ce activează mai puțin pe tărîmul muzicii ușoare: Fl. Comișel, Zaharia Popescu, Ion Pelearcă, V. Doboș, ș.a. toate lucrările beneficiind de o interpretare de calitate susținută de cunoscuți soliști ai genului.

A urmat concertul de gală al laureaților și lucrărilor premiate, transmis în același timp pe posturile de radio și televiziune. Manifestarea a încununat, prin ținută și mesaj, eforturile susținute ale tuturor factorilor care au concurat și conlucrat, armonios și stăruitor, de-a lungul a 8 zile de întrecere vibrantă și emoționantă.

Marele premiu al festivalului a fost decernat ilustrului maestru contemporan al muzicii noastre corale, Ioan D. Chirescu, pentru cîntecul *Nava noastră-i România*, pe versurile poetului Jean Gheliuc.

Premiile I au fost obținute, pe genuri de lucrări, astfel: la cîntece patriotice, *Marșul vînătorilor de munte* de Ludovic Paceag (versuri Traian Reu), la marșuri ostășești lucrarea *Douăzeci de milioane* de Mircea Alexe (versuri Mircea Radina) iar la muzică ușoară piesa *Iubirea mea: pămîntul românesc* de Florin Bogardo (pe versurile regretatului poet și scriitor Nicolae Tăutu).

Premiile II și III, la aceleași categorii distincte în cadrul festivalului cîntecului ostășesc (cîntece patriotice, marșuri ostășești și muzică ușoară) le-au obținut lucrările: *Oaste română* de Gheorghe Bazavan (versuri I. Socol), *Marșul infanteriștilor* de Sergiu Eremia (versuri Nicolae Tăutu), lucrări de un larg suflu muzical-poetic, străbătute de accente lirice, *Mult se leagănă cel vînt* de Mircea Bădulescu (versuri Ion Tîrlea), *Frunzuliță verde fragă* de Dumitru Botez (versuri Crișan Constantinescu), cîntece melodioase, de inspirație folclorică; *Un țărm de liniște* de Vasile Vasilache jr. (versuri Flavia Buref), *Bun venit* de Adalbert Winkler (versuri Const. Cîrjan) prima o melodie lirică, visătoare, a doua, inspirată de impetuozitatea ritmică a folclorului oșenesc.

Au fost acordate cîte două mențiuni pentru fiecare gen: *Pentru onor înainte* de Viorel Doboș, versuri Jean Gheliuc, *Ostașul și arma* de Cornel Arion, versuri Adrian Mierlușcă, *Drapelul*, versuri și muzică de Teodor Bratu, *Flamuri și soare* de Florentin Delmar, versuri Jean Gheliuc, *Scrisoare către mama* de Temistocle Popa versuri Mircea Block, *Doar un an și patru luni* de Edmond Deda, versuri H. Negrin; deasemenea au mai fost distinse lucrările *Drapelul țării* de Filaret Barbu, versuri Eugen Frunză, (premiul special al Uniunii Compozitorilor), *Să trăiești ostaș*, muzică și versuri de Achim Stoia (premiul special al Ministerului de Interne), *Inimi înflăcărate* de George Grigoriu, versuri R. Iorgulescu și Anghel Grigoriu (premiul special al secției U.T.C. din Consiliul Politic Superior), *De strajă Patriei* de H. Mălineanu, versuri H. Negrin (premiul special al C.C. al U.T.C.), *Au venit recruții* de Iacob Ciortea, versuri Lucian Chelaru (premiul special al Centrului de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de mase).

Concursul și festivalul cîntecului ostășesc ne-a mai oferit satisfacția de a consemna un alt „lot" de lucrări deosebit de valoroase ce vor cuceri fără îndoială adeziunea publicului, dar care din păcate, n-au putut figura în palmaresul concursului, ele aparținînd unor muzicieni membri ai juriului (*Gornistul* de Aurel Giroveanu, *Ești militar* de Laurențiu Profeta, *Cîntec ostășesc* de Vasile Donose, *Bravi ostași ai păcii* de Const. Romașcanu, ș. a.).

La deplina reușită a celor patru concerte ale fazei finale a festivalului-concurs al cîntecului ostășesc, o contribuție demnă de toată lauda, a adus-o numerosul compartiment al interpretării, în prim plan situîndu-se evoluția de înalt nivel a valoroasei formații coral-orchestrale a Ansamblului „Doina" al Armatei, a soliștilor acesteia (Ion Bogza, Pompei Hărășteanu, Cornel Stavru, Ion Nicolau și Vasile Speranța) ca și aportul substanțial al unor cunoscuți soliști de muzică ușoară: Mihaela Mihai, Ana Petria, Cornel Constantiniu, Mihai Constantinescu, Puiu Năstase s.a. acompaniați de orchestra secției de estradă „București" dirijată de Ion Lăzărescu și un grup vocal, ale Ansamblului „Doina".

Neîndoios, multe din melodiile acestui festival, care se situiază la un înalt nivel de creație, reflectă în felul lor specific adînci și semnificative sentimente ce înflăcărează inimile tocmai pentru că se bazează pe exprimarea directă a unei tematici legată de viață, utilizînd cel mai adesea resursele expresive ale substanței folclorice și un limbaj însușit cu temeinicie, un mesaj artistic profund uman. Ele și-au luat zborul încă de la ultimele acorduri ale concertului de gală al acestui reușit festival, către multe formații corale și de muzică ușoară din întreaga țară. Festivalul cîntecului ostășesc se înscrie impecabil în concertul celorlalte manifestări omonime, va stimula pana celor mai de seamă compozitori și poeți în vederea participării lor la următoarea ediție în anul 1974, aduce nemijlocit o valoroasă contribuție în procesul complex de educație prin cîntec a tineretului nostru.

C. RĂSVAN

Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu"

Filarmonica „George Enescu" își dezvoltă cu succes activitatea, cu deosebire în domeniul muzicii de cameră, aducînd pe de o parte în audiții publice lucrări de un interes artistic major, pe de altă parte prezentînd în concertele de studio tinere talente în ascensiune.

La începutul lunii noiembrie Orchestra de cameră, condusă de concert-maestrul său — violonistul Avy Abramovici, a prezentat cele patru *Suite pentru orchestră* de Bach. Sînt lucrări, cum se știe, construite îndeobște pe temeiul unor dansuri de epocă; toate pătrunse de melodii cantabile și cu ritmuri variate, prezentate în cele mai atrăgătoare forme — arta marelui maestru mergînd de la simpla arie lineară și fluentă, la polifonia savantă și totuși extrem de accesibilă. Vom sublinia din capul locului satisfacția de a afla Sala Ateneului arhiplină,

ca la concertele celor mai iluştri solişti ai timpului şi — ceea ce este demn de relevat de asemenea — marea majoritate a ascultătorilor era alcătuită din tineret. Muzica lui Bach reprezintă deci necontenit marea favorită şi toate progresele, toate cuceririle veacului nostru muzical, nu-i ştirbesc cu nimic valoarea, prospeţimea, interesul şi... tinereţea.

Coardele şi grupul instrumentelor de suflat s-au pregătit, precum am putut aprecia, cu toată seriozitatea cerută şi au conlucrat armonios. Vom releva unele momente importante ale concertului.

În Suita I-a în do major (2 oboi, fagot, coarde şi continuo) trăsăturile polifonice au fost clar redate, ori de cîte ori au apărut în lucrare; noblețea şi tempo-ul just al gavotei, cu unele coborîri de intensitate către piano, apoi tonul catifelat al coardelor în menuet, redat cu eleganţă, au fost de o bogată expresivitate. Caracterul cantabil al *Forlanei* şi cel însufleţit imprimat vechiului dans francez în trei timpi *Passe-pied*, s-au distins de asemenea.

În Suita a II-a în si minor, pentru flaut, coarde şi continuo, rolul solistic i-a revenit lui Virgil Frîncu. Excelent instrumentist, cu ton fin, plăcut, interpret deosebit de muzical, s-a făcut remarcat în deosebi cînd rămînea descoperit. Altminteri, l-am deslușit mai puţin, căci desigur, nu putea ţine piept tuturor coardelor, care l-au menajat de altfel în limitele îngăduite. Vom releva frumuseţea inegalabilă a *Menuet-ului*, cu caracterul său vetust şi melancolic; repriza temei la violoncel (Tiberiu Ungureanu) şi concomitent variaţiile de virtuozitate ale flautului au constituit momentele de interpretare de supremă gingăşie iar *Badineria* a încheiat Suita, într-o mişcare scherzando, condusă alert, cu vioiciune.

În *Suita a III-a în re major*, *Uvertura* a avut multă strălucire datorită intervenţiilor micului grup de trompete care au cîntat cu putere, uneori chiar strident. Dar a venit, prin contrast *Aria* (celebră prin transcripţiile-i la vioară solo) şi în care Avy Abramovici a făcut o frumoasă demonstraţie de artă, cîntînd inspirat, liniştit, cu mult lirism. A fost acompaniat convenabil. L-am fi preferat totuşi să cînte singur... cu coarda sa (sol). După *Gavotă* (desfăşurată ceva mai repede decît se cerea), însufleţita *Bourée* ne-a condus către *Giga* finală în mişcarea sa tipică ternară redată jovial şi antrenant.

Încheierea concertului a fost făcută cu *Suita a IV-a*, scrisă de asemenea în re major, pentru o formaţie mai mare (3 oboaie, 3 trompete şi orchestră de coarde şi timpane). Şi aici trompetele, au cîntat prea cu putere. *Bourrée*, acest dans francez (din Auvergne) a fost redat cu vigoarea sa caracteristică şi cu nuanţe de forte-piano împotriva cărora noi nu ne înscriem, deşi la Bach ele nu sînt indicate. Şi aici, *Gavotei* i s-a imprimat un tempo accelerat — ceea ce nu era de natură să evidenţieze caracterul moderat şi chiar maestuos al dansului. Citäm însă pe fagotistul Nicolae Ivancov, un artist virtuoz al instrumentului său (ton cald, stacatură frumos şi distinct redată). Menuetul, foarte bine ca tempo şi cu reluări în piano cu totul atrăgătoare. În final: *Divertisment* (Réjouissance) redată cu o vivacitate deosebită a încheiat concertul în chip sărbătoresc.

Dincolo de micile noastre observaţii, acest concert a constituit o manifestare artistică valoroasă. S-a cîntat cu grijă şi cu dăruire. Întreaga formaţie de cameră, în frunte cu violonistul Avy Abramovici are dreptul să fie felicitată şi o aşteptăm cu noi realizări similare.

J. V. P.

Ansamblul „Nipponia"

Muzica japoneză are titluri de vechime — aproximativ 13 secole. În ciuda influenţelor muzicii chineze care s-au făcut simţite de-a-lungul istoriei, arta muzicală japoneză are o fizionomie proprie. Caracterul ei ne-a apărut îndeobşte liric, melancolic; ea este făurită pe game de cinci sunete. Ritmul — ne referim la muzica instrumentală pe care am ascultat-o — este mai de regulă binar.

Concertul a fost susţinut de un grup restrîns de instrumentişti şi o singură cîntăreaţă. Ansamblul „Nipponia" ne-a dat impresia că oficiază o ceremonie solemnă, înconjurată, îndeosebi, la început, de mister. După cîteva lovituri fatidice la un gong original, un fel de tobă, dar cu rezonanţe oarecum metalice şi seci, surde, a apărut un flautist care a intonat piesa *Yatai*, o muzică veche cu care se deschideau odinioară festivalurile din Tokio. Sunete înalte erau acompaniate de două tobe şi un fel de mic ţimbal, cu sunete argintii. Era fluierul *Shinobue* cu efecte sonore deosebit de luminoase, aeriene, pe care solistul, Tahachi Mochizuki, l-a mînuit cu dexteritate. Apoi solista Ayako Handa ne-a dovedit frumoasele sale aptitudini de a cînta la tradiţionala *Biwa*, un soi de lăută la care folosea un plectru enorm în comparaţie cu cele obişnuite şi care părea făcut dintr-un lemn anume; căci participa şi ca accesoriu, uneori, percutant. Apoi doi cîntăreţi la fluiere verticale, groase, de bambus — *shakuhachi* au intonat o cantilenă tipică, o muzică duioasă, simplă, fiind acompaniaţi, mai bine zis marcaţi, la răstimpuri, de două tobe şi de micul ţimbal. Cîntăreţii Kôhachiro Miyata, concert maestrul Ansamblului, şi Koso Sakata, abilitaţi la aceste instrumente, au pus mult suflet în interpretare. Piesa lor era melancolică, avea ecouri ca din munţi; evoca, în concepţia autorului şi a interpreţilor „boncănitul cerbilor". Momente de reală şi complexă dilecţiune ne-au oferit piesele executate la instrumentul *Koto*, după părerea noastră cel mai important instrument. El pare o ţiteră sau un ţambal alungit, pe care sînt întinse pînă la douăzeci de coarde susţinute de călușei mobili. Solista Keiko Nosaka o virtuoză a acestui instrument naţional, a executat muzica clasică *Rokudan*, scrisă în secolul XVII-lea de muzicantul orb Yatsuhashi: un cînt monodic, o psalmodie îndelung desfăşurată, cu unele variaţii, susţinute adesea de o pedală şi de unele armonii simple şi agreabile. Ne-a interesat însă în mod deosebit, piesa *Tennyo*, a compozitorului contemporan Minor Miki, o parafrază după muzica veche japoneză şi, la execuţia căreia în afara a 3 *koto* au luat parte toate instrumentele menţionale, plus cele de percuţie. Efecte sonore de mare subtilitate, nuanţe dinamice

dintre cele mai gingaşe, momente de eterofonie savuroase au contribuit să apropie mult această muzică de gustul rafinat al contemporaneităţii.

Instrumentele de percuţie, tobe de mărimi diferite cu efecte uneori întunecate, alteori vesele, tot soiul de clave, mici ţimbale, clopoţei, blocuri de lemn etc. au constituit o întreagă aparatură cu valoare muzicală indiscutabilă în diferitele ansambluri. La tobe s-au distins Yoshinori Shimizu, Akikuni Tikahashi, doi excelenţi muzicieni şi îndeosebi Takuo Tamura dirijorul ansamblului. Alături de valoroasele cîntăreţe la *Koto* ca Keiko Hosaka (deja menţionaţi) Kinuko Shirone şi Sachiko Miyamoto s-a distins prin claritatea mai rar întîlnită a vocii, justeţea intonaţiei şi forţa de pătrundere, soprana Mutsumi Masuda, cîntăreaţă care ar face cinste oricărei scene lirice.

Menţionăm, dintre piesele ascultate, *Suita pentru copii*, piesă scrisă cu o măiestrie artistică deosebită, atît sub raportul invenţiei melodice, al varietăţii ritmice cît şi al elementelor armonice, de Katsutoshi Nagasawa, directorul Ansamblului Nipponia.

Manifestare artistică valoroasă, concertul Ansamblului „Nipponia" a avut darul să ne desvăluie frumuseţea specifică, foarte puţin cunoscută la noi, a artei muzicale subtile şi originale a poporului japonez.

J. P. PANDELESCU

Emanuel Elenescu la orchestra Radioteleviziunii

Pline de surprize sînt adeseori nu numai terenurile sportive ci şi sălile de concert şi fără îndoială că modul în care au fost tălmăcite cîteva lucrări simfonice din cele două concerte dirijate de Emanuel Elenescu în luna octombrie la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii, a rămas în perimetrul celor mai neaşteptate surprize...

În încheierea unei seri în care orchestra părea bîntuită de plictiseală şi lipsită de forţă (cu toate că i-a fost dat să colaboreze cu unul dintre marii violonişti ai zilelor noastre — Mayumi Fujikawa) am asistat, cu totul pe neaşteptate, la un *Don Juan* de o forţă şi o luxurianţă de care avem arareori parte.

Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii şi dirijorul Emanuel Elenescu s-au întrecut literalmente în acest *Don Juan* dăruindu-ne o versiune de un voltaj emoţional, de o perfecţiune tehnică, de o rigoare a formei comparabile cu acelea din anii în care neuitatul George Georgescu programa lucrările compozitorului său preferat.

Din păcate se pare că orele dăruite acestei partituri au anulat pregătirile pentru restul concertului. În *Divertismentul pentru orchestră de coarde şi două clarinete*, de Dumitru Capoianu, am asistat la mici dar inacceptabile neglijenţe, iar în urmărirea *Concertului pentru vioară* de Felix Mendelssohn-Bartholdy la un acompaniament care a diminuat inimitabilul farmec al solistei.

Alături de remarcabila versiune a *Don Juan*-ului, trei momente ale programului merită a fi menţionate :

În primul rînd reascultarea *Divertismentului* lui Dumitru Capoianu. După mulţi ani, piesa lui D. Capoianu iese învingătoare din orice confruntare cu publicul demonstrîndu-ne că a intrat în fondul de aur al literaturii muzicale româneşti din ultimele două decenii.

Remarcabil a fost, în al doilea rînd, în acest concert, strădania distinsei harpiste franceze Martine Geliot, de a se apropia de o partitură românească · *Concertul pentru harpă şi orchestră* de Paul Constantinescu, interpretat cu farmec şi înţelegere a tuturor izvoarelor stilistice.

În sfîrşit, un moment deosebit al acestui simfonic a fost marcat de prezenţa în ţara noastră a unei violoniste de excepţională formaţie, tînăra japoneză Mayumi Fujikawa. Violonista are indiscutabil toate marile virtuţi ale unei soliste de înaltă clasă : tehnică ireproşabilă, ton de mare frumuseţe, frază impecabilă, stil, simţ arhitectonic.

Atacînd o lucrare predilectă, reuşind să se detaşeze, să se desprindă de partitură, să renunţe la simpla tactare, la simpla grijă a unor „intrări" corecte, Emanuel Elenescu izbuteşte uneori să recreeze cu patos pagini de mare valoare ale istoriei muzicii. După *Don Juan*, în al doilea simfonic condus în luna octombrie la pupitrul Radioteleviziunii, Emanuel Elenescu ne-a dăruit un concert de vibraţie, programînd două din marile simfonii romantice : I-a de Schumann şi I-a de Brahms.

Ţinuta interpretării izvora înainte de toate dintr-o perfectă stăpînire a partiturilor (Emanuel Elenescu a dirijat de astă dată pe din afară şi Simfonia de Schumann, opus mai puţin cîntat, mai puţin întîlnit în repertoriile formaţiilor noastre).

Au fost momente (în special în Simfonia lui Schumann) mai plictisitoare, mai nelegate, mai bine zis neconcentrate, am fi dorit, (tot în Simfonia lui Schumann) să fie „surdinate" unele momente mai puţin inspirat instrumentate sau să dea un aer mai puţin eroic unor portative de adîncă încărcătură romantică, am fi dorit tempi mai puţin rapizi, mai moderni în unele pagini de Brahms... dar în ansamblu am asistat la o seară de muzică captivantă, o seară care ne-a demonstrat ce largi resurse există în ansamblul orchestral, ce izvoare de frumuseţe pot fi puse în valoare atunci cînd fiecare membru al formaţiei reuşeşte să fie antrenat, să fie chemat spre miezul partiturilor.

Aş dori să mai subliniez în încheierea acestor rînduri căldura publicului... La acest concert obişnuit, fără solist, la acest concert obişnuit cu două simfonii, au participat sute de tineri care au sorbit cu nesaţ fiecare pagină a celor două simfonii romantice.

Vom şti oare să reţinem în jurul marii muzici acest public care a asaltat sălile de concert la acest început de stagiune ?

IOSIF SAVA

Confirmări

Proaspătul laureat al dificilului Concurs internațional de la Liège 1972, Cvartetul de coarde „Academica" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București a dorit să-și reafirme și să-și confirme public valoarea, ținuta artistică a interpretărilor sale, căci, în ciuda tinereții componenților săi, formația vădește deja calitățile majore necesare unui ansamblu cameral de prestigiu: instrumentiști de remarcabilă calitate tehnică și muzicală, sudură sonoră desăvîrșită între membrii cvartetului, unitate în concepție, disciplină de ansamblu.

Programul prezentat în sala George Enescu a Conservatorului în octombrie 1972 a debutat cu o piesă de prim rang a literaturii românești de cameră: *Cvartetul nr. 2* de George Enescu. Întreaga interpretare a lucrării a purtat pecetea calității și bunului gust superior; aș remarca totuși delicatețea și rafinamentul sonorităților atinse în *Andante*, moment de vîrf al realizării interpretative. *Cvartetul în La major* de Schumann, tumultuos, avîntat dar uneori și ușor convențional, a fost redat în limitele unui romantism sobru, decent. În fine, *Serenada italiană* de Hugo Wolff, adevărată piatră de încercare pentru orice cvartet, a fost realizată de o manieră entuziasmantă. Afirm acest lucru fără a-mi menaja epitetul, întrucît atît partea tehnică cît și cea muzicală a frizat deseori perfecțiunea.

Sigur, succesul concertului este doar o etapă în drumul ascendent al formației. Așteptăm parcurgerea marilor valori clasice precum și apropierea mai curajoasă de creația contemporană. Seriozitatea celor 4 membri ai formației: Mariana Sîrbu-Dăncilă, Angela Gavrilă-Dieterle, Constantin Zanidache și Mihai Dăncilă constituie o garanție a succesului viitor al cvartetului.

DAN BUCIU

Însemnări pe marginea „Rapsodiei Române"

Ansamblul „Rapsodia Română" își desăvîrșește zi de zi profilul de instituție profesionistă, promovatoare a *folclorului nostru muzical și dansant*; de asemenea a portului popular. A întreprins unele turnee și peste hotare (Grecia, Republica San Marino) cu frumoase rezultate. Este relevabil de asemenea faptul că în lunile de maximă afluență turistică, spectacolele sale au fost vizionate de peste 17.000 străini. Așa cum am putut constata, impresiile consemnate de aceștia în „Cartea de aur" a Instituției sînt dintre cele mai bune. Nu credem să fie scrise doar din politețe. Compozitorul Constantin Arvinte, a cărui bogată activitate de culegător al cîntecului popular este notorie, a închegat, împreună cu dirijorii Victor Popescu și Ionel Budișteanu, un program de cîntece din cele mai diverse zone folclorice ale țării. Într-o bună măsură, acest program este reprezentativ. Cîntecele sînt aproape în întregime dansante.

O atenție deosebită a fost dată de data aceasta Maramureșului, zonă folclorică atît de originală, de bogată și care reprezintă o străveche tradiție artistică populară. Am apreciat astfel, pentru autenticitatea cu care a fost adus în scenă (montarea coregrafică Petre Bodeuț și Valeriu Buciu, aranjamentul muzical Constantin Arvinte) *Dansul din Oaș* cu acea caracteristică a pașilor tropotiți dar fără exagerări. Orchestra populară a prezentat de asemenea un *Joc bărbătesc din Maramureș* iar tînăra Elena Merișoreanu a interpretat în stilul specific *Eu sînt fată de la Moți* și *Mîndre-s horele la noi*.

Pentru ca unele jocuri să fie cît mai „de acolo" s-a mers direct la vetrele folclorice respective. Așa bunăoară *Călușarii*, cu dinamicii lor protagoniști Ion Petcu și Florea Vladimirescu, reprezintă călușul așa cum se joacă el în județul Olt, la Vîlcele. S-a făcut apel la dansatorii regionali, s-a recurs la filmare pentru ca amănuntele, pașii, desfășurarea jocului să fie de o cît mai mare fidelitate.

Același lucru se poate spune și despre cîntecele și dansurile din alte regiuni ale țării. S-a mers pe principiul unor grupaje de cîntece și, bineînțeles de jocuri, cum bunăoară moldovenești „Corăbeasca", „Ciobănașul", Hora „Sfîntului Ilie", „Roata bătută" pe care le-am aflat în genericul spectacolului.

Tot astfel „Mîndrele" au grupat o seamă de dansuri oltenești, dansuri de cerc, cum sînt „Crăițele", apoi dansul „Bălușele" și dansul propriuzis „Mîndrele", dans săltat, vioi ș.a. Compozitorul Arvinte, autorul mai tuturor aranjamentelor muzicale este un bun cunoscător al folclorului și totodată un păstrător foarte corect al acestuia. Aranjamentele sale sînt cele mai... drepte, în care melodiile sînt lăsate în naturaleța lor specifică, populară — cel mult unele mici, foarte mici intervenții stilistice. În ceea ce privește armonizările și orchestrarea acestora a mers, de asemenea, la maximum de simplitate, fără îndrăzneli, fără nici o... piperătură. Montările coregrafice (Petre Bodeuț, pe primul plan, cu participarea uneori și a altor coregrafi ca Mureș Rădășan, Valeriu Buciu) s-au ținut pe linia respectării autenticului. Unele scene dansante ca de pildă *La horă-n sat* (coregrafia Ștefan Gheorghe) în care pantomima intră într-o bună măsură, trebuiesc debarasate de anumite naturalisme și îngroșări al căror umor a apărut foarte îndoielnic.

O seamă de soliști vocali — Ștefania Rareș, Aurel Ioniță, Constantin Cocriș, Ion Ghiuță, Ioana Cristea, Elisabeta Ticuță etc. aduc fiecare o notă mai mult sau mai puțin specifică a interpretării; ea se face simțită îndeosebi cînd e vorba de cîntecele bihorene și cele oltenești.

În ceea ce privește soliștii instrumentali e de relevat în primul rînd pluralitatea talentului lui Ion Lăceanu, eminent cîntăreț la o seamă de instrumente populare de suflat (fluier, caval, cimpoi, ocarină). El este foarte muzical și face mult antren în scenă. Menționăm de asemenea pe Remus Bistrița, (taragot) a cărui virtuozitate ne-a amintit de Luță Iovița, precum și pe naistul de înaltă tehnicitate Nicolae Pîrvu.

Conducerea „Rapsodiei Române" urmărește, cu lăudabilă consecvență, nu numai înviorarea repertoriului dar și promovarea unor tinere elemente din

sînul corului, al orchestrei. Decorurile, extrem de simple au fost stilizate cu gust și iz românesc, de scenografa Elena Forțu.

Acest izbutit spectacol, intitulat simbolic „Pe plaiurile Mioriței" ne prilejuiește și repetarea unor sugestii la care ținem în mod deosebit. E de dorit să se evite, de către soliștii instrumentali, în genere, acele accelerări menite să dovedească virtuozitatea (taragot, țambal, vioară) după cum trebuiesc temperate, dacă nu excluse, unele șuierături în glissando, la nai, cu deosebire în finalurile pieselor folclorice. Acestea nu sînt de natură să favorizeze o bună prezentare a muzicii românești. O temperare, de asemenea și în cea ce privește unele strigături, foarte autentice... la horă în sat, dar care pe scenă sînt mai puțin indicate. Toate vor contribui la ridicarea pe o treaptă și mai înaltă a valorii spectacolului.

J. V. P.

„Soarele Londrei"

Repertoriile teatrelor noastre lirice par să se bucure de o crescîndă atenție, din partea celor ce conduc aceste instituții. Se urmărește, îndeosebi, îmbogățirea lor cu noi lucrări care să reprezinte valori artistice cît mai certe. Pe de altă parte, se are în vedere potențarea spectacolelor deja existente, fie pe linie regizorală, interpretativă, fie prin diversificarea distribuțiilor care să reprezinte intrarea în circuitul spectacolelor a unor cît mai multe forțe artistice — unele remarcabile. Trebuie să recunoaștem că din acest punct de vedere cronicarii muzicali rămîn deseori datori, dintr-un motiv sau altul, cu consemnarea acestor mutații, a încercărilor menționate. Că așa stau lucrurile, departe de a constitui vina exclusivă a publiciștilor din domeniul muzicii, rămîne o problemă de discutat.

De curînd, directorii acestor teatre ne împărtășeau dorința lor vie ca presa să semnaleze, în măsura posibilului, „variațiile" înscrise de unele spectacole pe curba existenței lor, ascensiunea anumitor elemente tinere, izbînzile ca și deficiențele survenite, în cursul... vieții unui spectacol. Ne exprimăm adeziunea noastră totală la aceste deziderate și le subliniem cu simpatia noastră. Căci nu trebuie să eludăm faptul că dacă un spectacol, cu timpul se „rodează" el poate la fel de bine să se și degradeze încît, în orice chip, spectacolele se cade a fi urmărite în măsura posibilităților, cu mai multă grijă. Și poate că un ochi din afara teatrului să sesizeze, uneori, mai ușor anumite elemente demne de luat în seamă.

În această ordine de idei, trebuie să arătăm satisfacția pe care am încercat-o, într-una din serile trecute, cînd ne-am dus la Teatrul de Operetă, urmărind... incognito, dintr-un colț al sălii, opereta *Soarele Londrei* — muzica de Florin Comișel, libretul de Nicușor Constantinescu — în care este zugrăvită viața zbuciumată a celebrului actor al teatrului romantic din veacurile XVII—XVIII, Edmond Kean. Mărturisim că nu am avut nicidecum intenția de a face o cronică la un spectacol care ține afișul de aproape doi ani de zile. Un spectacol deci vechi. Vechi dar nu învechit. Muzica lui Florin Comișel ne-a apărut odată mai mult, bine realizată sub raport operetistic: melodiile sînt originale, plăcute, curgătoare, ritmurile vii — totul legat organic de libret. La un moment dat, publicul ce populă respectabil — pentru o zi obișnuită — sala, susținea cu aplauze ritmate muzica. Tiradele, fără a suscita hohote de rîs, au avut totuși cîteva momente spirituale. Ceea ce credem că a fost și rămîne esențial pentru spectacol, este ritmul viu în care s-a desfășurat, în care nimic nu a stagnat, nimic care, pînă la urmă, să plictisească lumea.

Este adevărat, distribuția a înmănunchiat artiști ai teatrului, de recunoscută calitate: Constanța Cîmpeanu, Corina Bărbulescu, Angela Bădescu, Ștefi Pîrvulescu, Silviu Gurău, Toni Buiacici, Gabriel Gheorghiu, N. Ionescu-Dodu, Gheorghe Hazgan, Iancu Groza, Ștefan Glodeanu, Stana Gropșeanu, Nicolae Popescu ș.a.

În rolul titular, Ion Dacian, peste care anii cu greu se hotărăsc să treacă, a adus stilul, ținuta, jocul scenic, căldura și accentele dramatice ale vocii sale. Surpriza serii a constituit-o însă prezența a două soprane care nici nu figurau măcar în distribuția generală și care au întruchipat personajele feminine principale ale piesei, Lili Dușescu (ducesa Floria) și Mireille Constantinescu (Anna Damby).

Am rămas plăcut impresionați de vocea care se păstrează atît de tinerească, de o justețe indiscutabilă și deosebit de expresivă a sopranei Lili Dușescu; voce condusă cu multă inteligență și de o muzicalitate desăvîrșită, pentru a nu mai vorbi de eleganța și tactul cu care s-a mișcat în scenă. Lili Dușescu este o artistă lirică apreciabilă și prezența sa scenică, experiența sa pot oricînd fi de mare folos tineretului nostru artistic.

La rîndul ei, tînăra Mireille Constantinescu a apărut foarte bine integrată rolului bogătașei Anna Damby; a cîntat cu prospețime și finețe, la răstimpuri cu forță, jucînd degajat și cu mult nerv. Această distribuție, făcută foarte judicios, credem că nu va reprezenta un caz izolat, dictat probabil de împrejurări fortuite, de forță majoră.

Conducerea muzicală (Costel Rădulescu) a avut tot timpul ochii pe scenă dar și pe orchestră pe care a strunit-o cît a putut mai bine, trecînd peste unele momente cînd sonoritatea acesteia din urmă a avut prioritate. În rezumat a fost un spectacol bun despre care afirmăm cu convingere că poate sta cu cinste pe orice altă scenă lirică similară.

J. V. P.

A doua ediție a Festivalului „Pontica"

Un festival constituit dintr-o suită de manifestări politico-educative și cultural-artistice, asta a fost „Pontica" la cea de a doua ediție a sa, între 22 și 29 octombrie 1972. Organizat și patronat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, Comitetul județean al U.T.C., Consiliul județean al Sindicatelor și alte organizații obștești din Constanța, festivalul și-a propus, de la bun început, un dialog cultural cu viața pe temele complexe ale artei și științei, aflate în perimetrul interesului tineretului și al publicului larg. De aici, apoi, marea varietate a manifestărilor celei de a doua ediții, care — de la întîlnirile artiștilor creatori și oamenilor de știință cu muncitorii, studenții, elevii și țăranii, sau simpozioanele, sesiunile științifice și proiecțiile de filme, la spectacolele dramatice și concertele corale, de muzică ușoară și spectacole lirice — a epuizat gama întreagă a ceea ce poate să prilejuiască un dialog viu cu masele.

Iată de ce socotim că „Pontica", în felul în care a fost concepută — în primul rînd ca o afirmare a valorilor dobrogene, dar și ca un contact strîns cu arta și cultura din întreaga țară (dovadă prezența atîtor scriitori, artiști plastici, muzicieni, sociologi și a altor oameni de știință la manifestările festivalului constănțean) — se va impregna treptat în structura mișcării culturale din Dobrogea și îi va amplifica rezonanța.

Ceea ce conferă o deosebită valoare săptămînii pontice autumnale, cu centrul în Constanța, este — în afara prezențelor marcante în orizonturile marine a numeroși oameni de cultură din Capitală și orașul gazdă —, organizarea unor manifestări diverse în multe alte localități dobrogene. Astfel, la Medgidia, Cernavodă, Negru Vodă, Mangalia, Hîrșova, Băneasa, Cobadin, Năvodari, Murfatlar, Istria ș.a. au avut loc, paralel cu reprezentațiile, concertele și simpozioanele de la Constanța, dezbateri, expoziții, șezători literare, proiecții de filme și întîlniri cu publicul ale oamenilor de știință și artă, ceea ce sporește sensibil dimensiunile festivalului, o dată cu țelul urmărit de organizatorii săi : activarea preocupărilor culturale în public și folosirea operativă a valorii lor politico-educative.

Actuala ediție a „Ponticii" a fost închinată aniversării Republicii, aflată în al douăzeci și cincilea an de existență. Ea a oferit compozitorilor, ca de altfel muzicii în general, ocazii multiple de manifestare, printr-un șir de concerte, spectacole și întîlniri ale compozitorilor și muzicologilor cu publicul. Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Constanța a publicat, cu acest prilej, un caiet de muzică corală și ușoară, cu piesele compuse pe teme dobrogene, ca un rezultat al angajării compozitorilor prezenți la prima ediție a festivalului din octombrie, 1971. Caietul cuprinde lucrări corale de Gheorghe Bazavan, Theodor Bratu, Dumitru Capoianu, H. Mălineanu, Mircea Neagu, Claudiu Negulescu, Constantin Palade, Radu Paladi, Zaharia Popescu și Laurențiu Profeta, de asemenea piese de muzică ușoară de Florentin Delmar, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Mișu Iancu, N. Kirculescu, Aurel Manolache, H. Mălineanu, Temistocle Popa și Vasile Veselovschi. Culegerea aceasta este un exemplu concret al spiritului operativ ce animă pe organizatorii „Ponticii", care se află într-o progresivă depășire de la prima la a doua ediție a festivalului lor.

Compozițiile originale, dedicate mării și temelor dobrogene au fost prezentate, în primă audiție, în concertele de la Constanța — cele corale de către ansamblurile de amatori, cele de muzică ușoară într-un spectacol-concert al colectivului Teatrului de revistă „Fantasio".

Concertul coral, *Te slăvim Republică* din sala Teatrului de dramă și comedie, a fost susținut de corul Casei pionierilor din Constanța, dirijat de I. Stanciu, la pian cu Silviu Panțîru, de corul Casei de cultură din Cobadin, dirijat de Em. Frusinescu și G. Florea, de corul Casei de cultură din Mangalia, de Grupul vocal al cooperativei „Îmbrăcămintea", condus de Em. Frusinescu, și de corul Teatrului liric constănțean. Ele au executat piese variate ca factură din repertoriul coral actual, acordînd însă o atenție deosebită primelor audiții ale cîntecelor închinate Dobrogei și aniversării unui sfert de veac de la proclamarea Republicii. Auditorii au fost captivați de buna pregătire a corurilor, de aspirația conducătorilor lor spre echilibrul dintre voci și aflarea unor expresii corespunzătoare conținutului pieselor programate. Atenția auditorilor a fost reținută îndeosebi de omogenitatea, frumusețea intonației și sensibilitatea la nuanțe a grupului vocal instruit și condus de Em. Frusinescu, ca și de elanul, frăgezimea, puritatea și acuratețea corului Casei pionierilor constănțeni. Cîntecele *Cutezători pornim în viață* de Ioan D. Chirescu, *Luminos picior de plai* de Nestor Gheorghiu, *Sub limpedele cer* de Cornel Trăilescu, *Suita de cîntece pionierești* de R. Cobasnian și *Amurgul* de George Grigoriu, în aranjamentul coral al lui Silviu Panțîru, au răsunat proaspăt în tălmăcirea pionierilor, cei mai apropiați de elanurile epocii noastre prin entuziasmul și prin capacitatea lor de a entuziasma, ca și prin acea dăruire ingenuă, care asigură muzicii o comunicare spontană și ecouri profunde în afectele ascultătorilor.

Primele audiții ale melodiilor de muzică ușoară pe teme marine și dobrogene au beneficiat de interpretarea de bună calitate a ansamblului Teatrului „Fantasio", a cărui orchestră, dirijată de Aurel Manolache, a pus în lumină orchestrațiile și calitățile melodice ale

pieselor prin bogăția instrumentală și antrenul ritmic. S-au remarcat cîntecele *Trăsurică cu un cal* de H. Mălineanu, pe versurile spirituale ale lui Sașa Georgescu, excelenta piesă de dans *Verile de la Costinești* de Florentin Delmar, în orchestrația remarcabilă a compozitorului, *Sub soarele Dobrogei* de George Grigoriu, *S-a mutat Olimpul* de N. Kirculescu și *Frumoasa țesătoare* de Temistocle Popa. Ele îmbogățesc literatura muzicală pe temele litoralului, vădind o disciplină lăudabilă a expresiei și a mijloacelor artistice folosite de compozitori și textieri deopotrivă.

Colectivul Teatrului „Fantasio", cu soliștii săi D. Caramitru, Valy Manolache, Gelu Manolache, Ileana Moțica, Mariana Răileanu, Ronil Stănciugel, Dan Spătaru și Trio Do-Re-Mi, aduce o notă de corectitudine, bun gust și discreție în genul pe care îl cultivă, evitînd cu prudență stridențele ce compromit de atîtea ori interpretarea muzicii ușoare.

Spectacolul muzical care a marcat închiderea festivă a „Ponticii '72" a fost dat de Teatrul liric, cu un fragment din opera *Ovidiu* de Constantin C. Nottara, aflat în studiul colectivului constănțean, și cu fantezia coregrafico-umoristică, *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta, pe un libret de Nicolae Itu. Fragmentul lui Nottara ilustrează vitalitatea înrîuririlor romantice și post-romantice în creația compozitorilor din generația „de trecere", deși, în cazul de față, personalitatea artistică a muzicianului român a filtrat înrîuririle suferite printr-o asimilare creatoare, ceea ce a făcut posibilă afirmarea unor accente originale. Peste discursul continuu, de factură wagneriană, al orchestrei — căreia Wilhelm Berger i-a oferit o instrumentație bogată, fluidă în timbruri și în spiritul conflictului dramatic, închegînd astfel o atmosferă sugestivă —, vocile soliștilor și caracterizarea lor muzicală (Ovidiu, Ibis, Sarmisa) a adus o notă de dramatism cuceritor, în stilul *parlando* al muzicii populare. În rolul lui Ovidiu, baritonul Victor Axinte a propus sălii arhipline înzestrări vocale și artistice ieșite din comun, iar conducerea muzicală a lui Silviu Panțîru și regia lui Gheorghe Bărbulescu au ridicat producția la un nivel artistic superior.

Pe aceeași scenă și în cadrul spectacolului de încheiere a „Ponticii '72" s-a prezentat baletul *Marinarul visător*, a cărui premieră absolută a avut loc la Constanța la sfîrșitul stagiunii trecute. Cu un acut simț critic și autocritic, Laurențiu Profeta și-a dat seama de inconsistența libretului — de fapt un „pretext" umoristic pentru o muzică generoasă —, compensînd fericit această inconsistență printr-o partitură ce aparține timpului nostru și corespunde sensibilității prezente. Judecînd fantezia coregrafică din perspectiva intențiilor compozitorului, declarate de altfel și în textul programului de sală, și anume de a transmite *„o idee prețioasă, care să transpună printr-o țesătură muzicală ușoară, divertismentă, amuzantă"*, avem de-a face neîndoios cu o izbîndă a creatorului atîtor lucrări pline de farmec, în frunte cu baletul *Prinț și cerșetor* și *Cîntecele țigănești*, pe versuri de Miron Radu Paraschivescu. Ideea vehiculată în fantezia aceasta, care a iscat nu discuții, ci afirmări și negări categorice din partea unor critici, este visul tinerilor din orașul profilat pe orizontul pur al mării de a deveni căpitani de vas și de a cutreiera mările lumii, înfruntîndu-le aventurile, cunoscîndu-le primejdiile, stăpînindu-le capriciile. Că ideea n-a fost expusă și dezvoltată *lege artis* de către libretist, lucrul acesta ni se pare evident. Frumusețea muzicii, departe de a fi o fuziune primitivă dintre „greu" și „ușor", atinge adesea un rafinament demn de exigența oricărui compozitor aflat la maturitatea personalității sale, făcîndu-te să uiți naivitatea anecdotică. Un evident nerv melodic și o bogată fantezie armonică animă partitura, care încearcă, cu deplină îndreptățire și, totodată, cu deplin succes, experiența infuzării, printr-o subtilă alchimie, a intonațiilor „ușoare", în muzica de balet. Laurențiu Profeta a realizat astfel un limbaj mai maleabil pentru expresia coregrafică și pentru valențele expresive ale unei partituri destinate teatrului. O continuă pulsație ritmică susține invenția tematică a compozitorului, care s-a străduit să exprime metafora cuprinsă în subiectul embrionar, imprimînd muzicii sale pecetea unei clare și interesante personalități creatoare.

Dacă regia lui Trixy Checais este discutabilă, punctele ei de minimă rezistență izvorînd din însăși paupertatea libretului, soluția coregrafică traduce cu inventivitate muzica și caută s-o fabuleze, cu un corp de balet încă tînăr, dar de pe acum disciplinat și deci capabil de efortul autodepășirii, atît de necesar în artă. Dansatori ca Monica Olaru, Fănică Lupu, Elena Neatu, Lucica Stănculescu, Ștefan Soctor, Ștefan Fecu, Dandu Popescu, Greti Munteanu, Constantin Pintea, Ileana Dumitrescu, Isabela Aguletti sînt, prin virtuțile lor profesionale, certitudini reale ale Teatrului liric din Constanța.

O delegație a Uniunii compozitorilor, a fost prezentă la manifestările muzicale ale „Ponticii '72", luînd contact cu tineretul și muncitorii constănțeni, în cadrul unor dialoguri vii, ce s-au închegat îndeosebi în aula Institutului pedagogic. Pe tema „Tineretul și muzica" s-au înfiripat discuții, au fost formulate întrebări și răspunsuri, încercîndu-se de către compozitori clarificarea unor aspecte ale creației, difuzării, interpretării și modului optim de audiere, receptare, judecare a muzicii. Dialogul a fost continuat cu pionierii, membri ai formațiilor artistice din Constanța, apoi cu muncitorii constructori de nave, demonstrînd utilitatea majoră a întîlnirilor directe între artiști și public, deoarece ele înlesnesc o mai bună cunoaștere a opiniilor și preferințelor ascultătorilor, ge-

nerînd idei noi creatorilor și, totodată, apropiindu-i uman de public.

Această apropiere, pe care o urmărește cu hotărîre tînărul festival anual „Pontica", justifică temeinic egida sub care el se desfășoară : *Dialog cultural cu viața*. Acest dialog nu s-a mărginit doar la contactele creatorilor cu publicul larg și cu cooperatorii agricoli de la Topalu, ci a cuprins și întîlniri de lucru cu conducerea de partid și de stat din Constanța, între care un schimb de vederi deosebit de edificator cu tovarășul Vasile Vîlcu, membru al Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., prim-secretar al Comitetului județean de partid și președintele Comitetului Executiv al Consiliului popular județean, Constanța.

În rîndul valorilor pe care festivalul dobrogean le cristalizează, locul principal — în concepția organizatorilor — îi revine cunoașterii vii a realităților unei regiuni, ale cărei mentalități ieri încă retrograde pînă la absurditate au fost înlocuite printr-o remarcabilă dezvoltare în toate domeniile — implicit în acela al culturii.

GEORGE SBÂRCEA

Aniversare Gheorghe Dima

„Gheorghe Dima — scria în urmă cu cîteva decenii Nicolae Iorga — a intuit adînc și a înțeles cu duioșie acel cîntec al țăranului român... Acesta va fi meritul lui cel mai mare pe care-l va împărți cu puțini numai, în cea mai mare parte mai tineri decît dînsul și care s-au inspirat și din truda lui încununată de izbîndă. Va rămîne astfel ca unul din revelatorii superioarelor calități ale sufletului nostru național. Nu i se poate aduce cred o laudă mai mare decît aceasta care azi e pe buzele tuturora".

Cinstind memoria marelui înaintaș al muzicii naționale, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Brașov a avut lăudabila inițiativă a organizării în zilele de 7 și 8 octombrie a unei suite de manifestări muzicale speciale menite să sublinieze excepționala contribuție a muzicianului Gh. Dima la înflorirea vieții artistice a țării.

Un concert festiv, susținut de Filarmonica Gh. Dima cu sprijinul unor soliști și al corului Teatrului Muzical Brașov, vernisajul unei expoziții documentare speciale, un simpozion științific la care și-au dat contribuția unii dintre cei mai de seamă exegeți ai creației lui Gh. Dima, un recital special de lieduri — iată o suită de manifestări de înalt interes artistic și științific organizată la Brașov în cinstea compozitorului sărbătorit.

Momentul central al primului concert a fost balada pentru soliști, cor și orchestră *Mama lui Ștefan cel mare*. În același concert, soprana Elena Șerban-Szigheti a tălmăcit liedurile *De ce nu vii ?* și *Somnoroase păsărele*, iar baritonul Paul Nicolaescu a tălmăcit cîntecele, mai ample ca structură, *Groza* și *Ștefan Vodă și codrul*.

„Brașovul muzical — spunea Constantin Catrina, vicepreședinte al Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Brașov, la deschiderea primului concert — sărbătorește astăzi ziua de naștere a unui ales și devotat bărbat, fiu al acestor meleaguri transilvănene, cunoscut între admiratorii săi, sub numele de *Marele măestru, Dima*.

Înscrisă în programul de manifestări artistice naționale, ca recunoaștere a operei și activității compozitorului, la dimensiunea anilor noștri — aniversarea ce se desfășoară sub egida Comitetului județean de cultură și educație socialistă găsește în publicul brașovean, al instituțiilor artistice, al distinșilor noștri invitați, un prilej de statornică mîndrie față de munca și creația oamenilor de pe aceste meleaguri transilvănene".

Simpozionul s-a desfășurat în sala de festivități a Liceului Teoretic din Brașov în sala în care a răsunat cu decenii în urmă *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, în sala în care Gh. Dima a condus corul Liceului.

Portretele lui Ion Bogdan, Sextil Pușcariu, St. O. Iosif, Lucian Blaga, Octavian Goga, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, Titu Maiorescu, Andrei Bîrseanu — foști elevi sau profesori ai Liceului, încadrau această sală în care au răsunat în primă audiție multe din piesele corale și vocale ale lui Gh. Dima.

Rod al unor temeinice investigații științifice, referatele prezentate în acest simpozion de compozitorii Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Doru Popovici, de muzicologii brașoveni Gemma Zinveliu și Mircea Gherman au reușit să sublinieze multilateral și profund vasta activitate creatoare, dirijorală, pedagogică a muzicianului.

Pentru început Gemma Zinveliu a încercat să prezinte cîteva documente găsite în urmă cu cîtva timp în arhivele Brașovului și care luminează aspecte încă necunoscute pînă-n prezent din activitatea muzicianului.

În continuarea simpozionului, compozitorul Doru Popovici, autor al unui amplu studiu despre evoluția muzicii corale românești, s-a ocupat de unul dintre cele mai importante compartimente ale activității componistice ale lui Gh. Dima : creația corală. Analizînd rînd pe rînd piese ca *În zadar alerg pămîntul, Toată iarna ger și frig, Scumpă, dragă copiliță, Anica da la moară, Ziua ninge*, poemul *Primăvara*, analizînd în detalii scriitura acestor lucrări, Doru Popovici a subliniat faptul că piesele lui Gh. Dima reprezintă o dată importantă în istoria muzicii corale românești, o artă luxuriantă, concepută cu o remarcabilă fantezie polifonică, deschizînd drumuri noi pe care vor porni mulți compozitori contemporani ca maeștrii Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Liviu Rusu și o parte dintre tinerii compozitori din țara noastră.

Muzica lui Gheorghe Dima — a încheiat vorbitorul — a apărut în toată splendoarea unui lirism, ce alternează cu un profund dramatism, totul în armonioasă corelație cu metaforele fecunde ale poeziilor respective".

Indiscutabil că un creator ca Gh. Dima nu poate fi uitat, el a obținut nobila și originala osmoză între „universal" și „național" prin intermediul unei tehnici componistice, ce trece adesea în apele majestuoase ale măiestriei.

Parafrazîndu-l pe George Călinescu, am spune că George Dima ne-a lăsat moștenire o „operă-simbol care, ca și statuile marmoreene nu va prinde niciodată rugină... Ea va pluti dincolo de spațiu și timp „peste Styx".

În continuarea simpozionului, Mircea Gherman și-a propus o amplă analiză a liedurilor lui Gh. Dima.

„Desigur — a remarcat vorbitorul — că genul liedului, cîntecului sau baladei, această parte, poate cea mai importantă a creației lui Gh. Dima, poate fi privită din multe unghiuri. Dar indiferent de unghiul din care vom privi opera sa, vom descoperi mereu acel fond de permanentă viabilitate, aparținînd clasicului muzicii românești Gh. Dima".

Un cuvînt deosebit a rostit în cadrul acestui simpozion compozitorul Tudor Ciortea.

În popasurile în orașul de la poalele Tîmpei m-am oprit adeseori în sălile pline de vestigii ale muzeului Gh. Dima, în casa în care a trăit Gh. Dima dar nici un „ghid", nici o carte, nici un document nu a reușit să-mi contureze realele dimensiuni ale creației compozitorului, mai adînc și mai vibrant ca în amintirile prin care Tudor Ciortea a încercat în urmă cu ani, într-un colocviu despre Gh. Dima, să-mi aducă în plină actualitate clipele, zilele, anii petrecuți în preajma compozitorului care a însemnat atîta pentru destinele muzicii românești.

Tudor Ciortea este un brașovean de veche obîrșie. La liceul „Andrei Șaguna" a fost elevul lui Dima, iar primul Director al Conservatorului clujean în care Tudor Ciortea a început studiile muzicale în anii de după primul război mondial a fost tot Gheorghe Dima.

Într-o arhivă brașoveană am găsit un Raport general pe anul 1904 al celebrei Reuniuni române de gimnastică și de cîntări din Brașov unde sînt semnați ca director Gh. Dima, iar ca secretar Aurel Ciortea, tatăl compozitorului, profesor de fizică și matematică la Liceul la care Gh. Dima preda muzica. Izvoarele prețuirii și dragostei cu care Tudor Ciortea înconjura arta lui Dima nu porniseră deci numai din studiul partiturilor sau documentelor oferite de istoriografia muzicală, ci și din adîncurile unor amintiri care au legat pentru cîtăva vreme destinele a doi muzicieni.

Invitat la festivitățile de la Brașov, Tudor Ciortea și-a propus să deruleze suma amintirilor capabile să contureze personalitatea lui Gh. Dima ca pedagog și dirijor... Rînd pe rînd, ascultînd amintirile maestrului Tudor Ciortea am înțeles ce rol imens a avut Gh. Dima pentru dezvoltarea vieții muzicale transilvănene, înțelegem ce rol uriaș a avut profesorul de muzică Gh. Dima în dezvoltarea personalității elevilor săi.

Nu aș ști să încheiu mai bine aceste amintiri și relatări — a spus în încheiere maestrul Tudor Ciortea — decît repetînd cuvintele rostite cu prilejul jubileului din 1922 de către marele prieten al lui Gheorghe Dima, primul director al Operei române din Cluj, Dimitrie Popovici-Bayreuth: „În tine maestre, prăznuim pe bunul român; în tine sărbătorim, Maestre, talentul pătruns de sfințenia artei; în tine, Maestre recunoaștem pe marele educator".

Într-adevăr, aceste virtuți, înmănunchiate și susținute de o atitudine etică ireproșabilă și de o conștiință mereu trează, caracterizează, pe deplin, misiunea de apostolat a lui Gheorghe Dima, a cărui activitate muzicală pornită din Țara Bîrsei și a Cibinului a devenit de mult timp, zestre culturală pentru întregul popor român.

În sfîrșit, un loc deosebit în contextul simpozionului l-a avut comunicarea maestrului Zeno Vancea care a vorbit despre „Locul și rolul lui Gh. Dima în muzica românească", contribuția sa la îmbogățirea patrimoniului nostru muzical artistic.

Simpozionul a fost urmat de un al doilea concert — un recital de lieduri, în care cîțiva cîntăreți brașoveni — Margareta Gingă, Elena Serban-Szigheti, Paul Nicolaescu au interpretat cîteva dintre cele mai expresive miniaturi ale compozitorului sărbătorit.

IOSIF SAVA

„Toamna muzicală clujeană"

Act de cultură al cărui debut îl identificăm în anul 1965, festivalul „Toamna muzicală clujeană" reprezintă în contextul vieții muzicale românești o acțiune de deosebit interes — și ceea ce este cel mai important — o acțiune căreia știuta seriozitate artistică clujeană i-a determinat în timp o superioară eficiență și personalitate de eveniment. De la ediție la ediție, festivalul indică un susținut proces de perfecționare artistică și organizatorică; pentru multe din ceea ce însemnau la un moment dat deziderat sau insuficiență — firești de altfel oricărui început de drum — li s-a răspuns de pe poziții de mobilitate spirituală și inteligență receptivă. Consecințele? Cea de a 7-a ediție a „Toamnei muzicale" desfășurate între 5—11 octombrie, lasă ca primă imagine retrospectivă o structură organică și de real interes artistic.

De la dispersia excesiv mozaicată a primelor agende generînd pînă la urmă un amenințător sentiment de lînced, de trenare obositoare, s-a ajuns în ediția 1972 la o salutară concentrare: în locul concesiilor de odinioară făcute arbitrarului, o creștere a exigenței organizatorice a supravegheat alcătuirea programului, majoritatea concertelor celei de a 7-a ediție purtînd semnificații de eveniment artistic; în fine eclectismului de debut i s-a substituit o agendă de festival cu profil distinct. Și în fața acestor date, cronicarul ce a fost martorul tuturor treptelor evolutive parcurse pînă acum de festivalul clujean — nu poate decît să reliefeze mai înainte de orice pre-

zența unui real salt calitativ semnat de ediția „toamnei 1972". Sincer vorbind am asistat de fapt la prima „Toamnă muzicală — clujeană", cu personalitate indubitabilă în concernul festivalului muzical românesc. De ce o asemenea concluzie ? Pentru că valorificînd experiența anilor trecuți, muzicienii clujeni au reușit în sfîrșit să impună actualei ediții și pentru prima oară în scurta istorie a acestui festival, un profil artistic riguros : muzica secolului 20. Ce-i drept organizatorii au militat pentru această idee coordonatoare și în ediții anterioare, cea de anul trecut mai ales aducînd un substanțial pas înainte în acest sens. Totuși în trecut nu s-a putut depăși o fază de tatonări, de parțială rezolvare în privința profilului, abia cu această Toamnă muzicală obținîndu-se împlinirea vechiului deziderat. Insist în continuare pe această temă avînd în vedere și temeritatea însoțită de originalitate a opțiunii clujene. Prin delimitarea făcută, s-a născut astfel primul festival românesc de muzică contemporană. Doar, că o asemenea acțiune înseamnă nu numai un act de cultură necesar, o faptă de popularizare și vehiculare a unor date specifice artei secolului 20 ; mai înseamnă și un adevărat act de curaj dacă ținem seama de un factor nu tocmai de mică importanță așa cum e prejudecata conservatoare a publicului. Și o dovadă concludentă în sensul ultimei afirmații o oferă opinia pe care un clujean și-o exprimă în săptămînalul „Contemporanul" din 3 noiembrie privitor la ediția 1972, material care printre altele reproșează festivalului „slaba reprezentare a muzicii preclasice" — (nu a fost slabă, ci pur și simplu absentă dar din motive perfect justificate !) și în schimb accentul „pe interpretarea unor lucrări cu o mai mică audiență în rîndul melomanilor, fapt ce a făcut ca la anumite concerte sălile să nu fie tocmai pline". Și realitatea este așa cum o prezintă autorul acestor marginalii, dr. Mihai Mitea, numai că dacă vom reclama la infinit doar muzica secolelor trecute nu vom rezolva niciodată „divorțul" dintre public și muzica secolului nostru. Și a venit ceasul să ne punem serios această problemă.

Cînd o sală poate fi suficient de goală la un program ce oferă printre altele, în formă de spectacol *Istoria soldatului* de Stravinski, atunci nu „așa zisa lipsă de substanță artistică a muzicii secolului 20 este vinovată, ci o prejudecată a publicului de a pune sub semnul îndoielii aproape tot ce trece dincolo de Beethoven și Brahms. Din amintiri mai vechi pot spune că nici măcar Debussy nu trezește de pildă un prea mare ecou de public la Cluj.

Se demonstrează — astfel că instituțiile orașului s-au preocupat într-o măsură insuficientă și nesistematică de dezvoltarea la public a unei receptivități de larg orizont. În cel de al 7-lea deceniu al secolului 20, să se plătească un tribut atît de mare criteriilor de accesibilitate proprii veacurilor trecute, nu cred că reprezintă o prea strălucită carte de vizită pentru viața muzicală actuală a Clujului. Pornind de aici, sigur că opțiunea festivalului pentru creația contemporană, constituie un risc, dar în același timp un act foarte necesar, o caldă și nobilă pledoarie pentru ceea ce înseamnă realizare în muzica mult discutatului nostru secol de artă. Și o asemenea pledoarie apare cît se poate de bine venită, cu atît mai mult, cu cît rezerva publicului față de contemporan, vine în flagrantă contradicție cu valoarea de prestigiu internațional a școlii moderne românești de compoziție.

Promovarea creației naționale a constituit de altfel centrul de greutate în contextul ediției a 7-a a Toamnei muzicale, un accent deosebit revenind primelor audiții. Astfel în debutul festivalului, Filarmonica din Cluj dirijată de Emil Simon a interpretat Partea I-a din inedita Simfonie a V-a de George Enescu, recent reconstituită de Cornel Țăranu, ce sublinia în programul de sală : „Datînd dn 1941, epocă unde maturitatea autorului era demult la apogeu, *Simfonia a V-a* ar fi reprezentat fără îndoială, cea mai importantă simfonie enesciană. Limbajul discret — modal, frazele ample, specifice lirismului confesional — al autorului sînt îmbrăcate în orchestrația aerată și surprinzător de modernă (prin poetica ei timbrală, prin subtilitatea klangfarben-ului), ce anunță, deja, *Simfonia de cameră*. Apelul în finalul lucrării, la poemul eminescian *Mai am un singur dor*, mărește interesul nostru pentru această fericită întîlnire Eminescu—Enescu. Scrisă într-o formă de sonată liberă, prima parte, depănată într-o mișcare potolită, *Moderato sciolto*, cunoaște un suflu și o amploare neobișnuită (cca 16 minute). Frumusețea temelor, bogăția imaginației, vădită în heterofoniile și heterocromiile vocilor interioare, vin să confirme opinia formulată în Monografia George Enescu" (vol. II, p. 1005) : *Simfonia a V-a*, din nefericire neorchestrată, rămîne chiar și în forma actuală, un moment semnificativ în drumul creator al autorului ei".

În concertul formației *Ars Nova*, printre altele a figurat apoi în primă audiție lucrarea *Musica per Ars Nova* de Mihai Moldovan, care îmi spunea despre noua sa lucrare : Terminată destul de recent «*Musica per Ars Nova*» este un semn de prețuire al compozitorului pentru valoarea formației conduse de Cornel Țăranu, pentru entuziasmul cu care promovează cele mai diverse orientări ale muzicii secolului nostru.

Nu întîmplător lucrarea mai poartă un titlu *Cîntece străbune*, o cheie, dacă doriți, pentru înțelegerea atît în ansamblu cît și în detaliu a sensurilor ce intenționează să le emane muzica. Un ansamblu alcătuit dintr-un cvintet de suflători, un cvintet de coarde și doi percuționiști cărora li se adaugă în partea a III-a o soprană, reconstituie în această suită în patru mișcări modalitățile de alcătuire structurală a jocului, bocetului, cîntecului liric, cîntecului lung.

Musica per Ars Nova — (Cîntece străbune), se apropie uneori chiar respectînd litera nu sensul — de suită corală *Obîrșii*.

Agenda festivalului a înscris în continuare prima audiție a cvartetului de coarde, subintitulat „Omagiu lui Enescu" de Vasile Herman terminat în 1971, cvartetul „este conceput ca o suită de 7 structuri, în succesiune neîntreruptă. Valorificînd de pe o poziție componistică avansată, anumite practici muzicale populare, autorul creează o parietate a structurilor sub raportul contrastului și al expresiei".

Preocupări creatoare asemănătoare le-am recunoscut și în *Muzica pentru coarde* de Dan Voiculescu (integrare a anumitor formule folclorice în cadrul unui limbaj sonor avansat) — lucrare deasemenea prezentă în primă audiție pe Agenda 1972. Bine-

înțeles, în afara ineditului, programul manifestărilor a inclus și alte pagini românești, de calitate artistică, pagini semnate de Liviu Glodeanu, George Draga, Cornel Țăranu, Eduard Terenyi, ș.a. În raport cu valorificarea repertoriului contemporan universal, reținem în mod aparte salutara inițiativă a muzicienilor clujeni de a conferi acestei agende și un nobil gest omagial adresat împlinirii a 90 de ani de la nașterea lui Igor Stravinski. Această coordonată de festival s-a identificat cu programarea suitei de balet *Orfeu* (primă audiție românească) a partiturilor *Istoria soldatului* și *Ritualul primăverii*.

Din însemnările de pînă acum s-ar părea că nu am nimic de obiectat celei de a 7-a ediții. Nu este însă chiar așa ! În primul rînd un anume sentiment de expediere, de grabă, de lipsă de timp pentru pregătirea concertelor mi-a generat derularea faptelor artistice. Că profesionalismul știut al formațiilor Filarmonicii din Cluj a salvat, — și uneori la o ținută admirabilă — situația, e adevărat. Dar a merge la risc, nu cred că este tocmai în avantajul unui prestigiu de festival. De pildă, de ce doar cu cîteva ore înaintea apariției publice, să li se asigure interpreților lucrării *Istoria soldatului,* sala de concert, și în consecință abia atunci „în ultimul ceas" să se poată realiza primul și unicul „șnur" ? De ce să ajungem în situația de a schimba o manifestare anunțată pentru ora 20 la ora 18 ? Să ne mai mire în acest caz lipsa de public la un program care în partea a doua oferea evoluția excelentului cvartet Ruha ? Apoi, de cîte repetiții cu dirijorul Mircea Cristescu a beneficiat concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii din Cluj ? Cîte repetiții cu orchestra clujeană, a avut deasemenea dirijorul englez Maurice Handford pentru simfonicul din 11 octombrie al cărui program anunța *Meditații simfonice* de W. Berger, *Concert pentru vioară* de W. Walton (p.a.) și *Ritualul primăverii* de Strawinski ? Maxim două ! Și aceasta în atmosfera încărcată de oboseala unei săptămîni de suprasolicitare interpretativă a Filarmonicii Clujene, la care se adaogă și nervozitatea pregătirilor unui turneu. Și în asemenea condiții de sufocantă activitate, bineînțeles că și-au putut face loc abaterile de la programul tipărit. Renunțîndu-se la o partitură de A. Vieru sau W. Berger, agenda care dintr-un început suferea de o insuficient de echilibrată reprezentare a generațiilor de compozitori români contemporani, a devenit astfel mai pronunțat uniformă.

Rezumînd toate aceste note, mă întreb așadar : este firească programarea unui festival astfel încît miercuri se încheie ediția, iar joi dimineața orchestra pleacă în turneu în Italia ?... Aparent există șanse și pentru un răspuns afirmativ dacă... „Toamna muzicală", nu ar reprezenta în principiu un festival al Filarmonicii din Cluj. Ating astfel cel mai nevralgic punct al acestor manifestări, carență pe care ediția a VII, o conturează parcă mai proeminent ca oricare din agendele trecute.

În afara Filarmonicii din Drezda a cărei prezență s-a identificat pînă la urmă cu o abdicare (singura de altfel) de la profilul contemporan revendicat de acest festival (3 partituri Brahms din totalul celor 4 oferite de-alungul a 2 concerte) ; în afară de participarea violonistei japoneze Mayumi Fujikava în Concertul nr. 2 de Prokofiev, a pianistului Gabor Gaboș (R.P.U.) în *Concertul nr. 3* de Bartok, și a dirijorului Maurice Handford, agenda manifestărilor a revenit în rest forțelor interpretative clujene, în speță orchestrei și formației Filarmonicii dn Cluj. Deci, în fond, o solicitare epuizantă a acelorași oameni. Dar las la o parte aspectul oboselii și ridic problema : un festival ce-și arogă dreptul la prestigiul artistic național, se poate limita doar la forțe interpretative locale ?... Mărturisesc sincer că am rămas foarte neplăcut surprinsă să constat în caietul-program, absența totală a oricărei prezențe oaspete din țară.

Cînd zilele muzicale Tîrg-Mureșene pot realiza o confruntare de valori interpretative aparținînd mai multor centre din țară, cînd Brașovul reușește să ofere o Tribună de competiție camerală pe plan național, atunci de ce marele oraș de pe Someș... ?

Să ne păstrăm totuși optimismul ! Ediția a VII-a a Festivalului „Toamna muzicală" a rezolvat o problemă extrem de importantă : problema profilului și ancorarea lui în muzica secolului XX constituie un alt motiv de laudă. Nu ne rămîne decît să sperăm că ediția viitoare pornind de la aceste merite ale Agendei 1972 va găsi soluții și pentru depășirea fazei de sufocare și închistare locală cu toate implicațiile ei nefavorabile unui festival de largă rezonanță.

TEODORA ALBESCU

RECENZIE

Numele lui Tiberiu Brediceanu rămîne strîns legat de muzica populară românească. În tot ce a întreprins și a creat — în compoziție, în muzicologie sau în activitatea socială — Tiberiu Brediceanu a avut în cîntecul popular românesc un statornic tovarăș. Îl recunoaștem pe acest bun tovarăș al lui în creația destinată teatrului, în muzica simfonică și

de cameră, în culegerile și prelucrările de cîntece populare, în opera sa de folclorist, în studiile și cercetările de muzicologie... De fiecare dată Tiberiu Brediceanu ne-a dezvăluit aspecte inedite ale cîntecului popular românesc, cercetat și adunat de el cu talent și pasiune.

Culegerea *170 Melodii populare românești din Maramureș* este prima inițiativă în această direcție a lui Tiberiu Brediceanu, întreprinsă în anul 1910, dar și „întîia în acest fel în părțile românești ale Maramureșului". Însoțit de profesorul Ion Bîrlea, Tiberiu Brediceanu străbate 18 comune din această zonă folclorică extrem de interesantă, notînd melodii înregistrate aici la începutul secolului XX. Este viu surprins de ineditul acestor melodii, de extraordinara unitate a limbii, a cîntecelor și a obiceiurilor românilor de pretutindeni. Încă de pe atunci Tiberiu Brediceanu a tras unele concluzii privind metoda de cercetare, culegere și conservare a melodiilor populare din Maramureș, diferite în unele privințe de cele la care ajunsese Bartók după trei ani (în anul 1913), tot în Maramureș — mai cu seamă în ce privește ritmica melodiilor.

În anul 1921, deci după 11 ani de la culegerea din Maramureș, Tiberiu Brediceanu inițiază o nouă investigare folclorică, de astă dată mai vastă, pe o suprafață mai mare de teren, străbătînd, în decurs de patru ani (1921, 1922, 1923 și 1925), 82 de comune de pe întreg teritoriul Banatului (fostele județe Caraș-Severin și Timiș-Torontal). Însoțitori în satele Banatului i-au fost doi studenți : Bujor Barbu și Titus Olariu, care-l ajutau la notarea textelor propriu-zise. Tiberiu Brediceanu s-a folosit de fonograf, imprimînd pe 105 cilindri cu mult peste 800 de melodii populare românești ; cînd nu și-a mai putut procura cilindri, a notat melodiile după auz. Astfel că în răstimpul a patru ani de cercetare și notare, Tiberiu Brediceanu realizează una din cele mai importante culegeri de folclor din Banat, prima de acest fel în regiune, înregistrînd un număr de 865 de melodii populare românești.

În anul 1925, Societatea compozitorilor români inițiază un concurs de culegeri de folclor, în scopul „de a vedea muzica populară culeasă cît mai grabnic de pe tot întinsul țării", după cum se exprima atunci Constantin Brăiloiu. Rezultatul acestui concurs a fost surprinzător — 1374 de melodii populare, prezentate Societății compozitorilor de : Tiberiu Brediceanu (Banat), Gh. Cucu (colinde), G. Fira (Vîlcea), Emil Monția (Banat și Transilvania), I. Mușiu (Rășinari), A. Voevidca (Bucovina), I. Dicu (Tecuci). Premiată a fost colecția lui Tiberiu Brediceanu : 810 *Melodii populare românești din Banat.* (Pînă în preajma concursului, Tiberiu Brediceanu a transcris numai 810 melodii, pe care de altfel le-a și prezentat Societății compozitorilor. 55 de cîntece le-a eliminat, astfel că titlul acestei colecții a fost definitivat în felul următor : *„810 Melodii populare românești din Banat"*, sub care este cunoscută lucrarea).

În general, Tiberiu Brediceanu și-a propus să adune material folcloric muzical și literar numai de la țăranii și lăutarii de la sate, însă în mod excepțional, după cum precizează în prefață, a ascultat și orășeni, „cunoscuți cîntăreți de doine și cîntece sau buni lăutari, care adeseori mi-au comunicat melodii și texte foarte valoroase, care ar fi fost păcat să se piardă".

În notarea textelor literare s-a orientat după metodele adoptate de alți folcloriști ai timpului : Jarnic-Bîrsean, Enea Hodoș etc., cele mai mari greutăți întîmpinîndu-le atunci cînd trebuia să redea, în scris, coloritul local al limbii ținutului.

Grupele folclorice în care a încadrat melodiile adunate le-a împărțit „deocamdată" astfel : doine, cîntece, bocete, colinde, balade, haiducești, jocuri și, pentru prima dată într-o culegere de folclor muzical, melodiile baladei populare *Miorița*, pe care le-a grupat separat acordîndu-le, cum se și cuvenea de altfel, o mai mare importanță.

Deși această colecție de folclor prezenta un interes general, ea a rămas nepublicată, fiind doar achiziționată de Institutul de folclor în anul 1959.

Recent, sub îngrijirea folcloristului Constantin Zamfir, colecția *„810 Melodii populare românești din Banat"*, a lui Tiberiu Brediceanu a fost tipărită de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, fiind pusă în valoare și pe această cale și împlinind astfel una dintre cele mai mari dorințe a regretatului Tiberiu Brediceanu.

În ediția tipărită, colecția lui Tiberiu Brediceanu este concretizată printr-un număr de 400 de melodii (vocale și instrumentale), iar prin menționarea variantelor, ea este reprodusă în întregime. Constantin Zamfir a depus o muncă stăruitoare de cercetare și organizare a întregului material, retranscriind unele melodii pierdute, recopiind după caiete de teren ale autorului altele, în sfîrșit dînd o formă publicabilă unui material extrem de valoros, ce se cerea adus la cunoștința publicului pe calea tiparului.

În introducerea pe care o semnează, Constantin Zamfir arată pe larg istoricul acestei colecții, metoda de lucru pentru definitivarea întregului material, prezentarea și organizarea colecției, melodiile fiind împărțite în *9 genuri folclorice*, după criteriul funcției social-istorice al fiecăreia ; apoi face precizări în legătură cu aspectul tehnic al colecției, iar în concluzii scoate în evidență valoarea științifică și artistică a ei, făcîndu-ne să înțelegem că — datorită momentului realizării ei (imediat după primul război mondial) și a faptului că Tiberiu Brediceanu a cuprins 82 de comune de pe întreg teritoriul Banatului — colecția *810 Melodii populare românești din Banat* rămîne un document istoric de autentică valoare socială, artistică și științifică de care trebuie să se țină seama în viitoarele cercetări folclorice. În anexele lucrării tipărite, a fost introdus un tabel al localităților cercetate și un index al tuturor cîntăreților populari solicitați de Tiberiu Brediceanu în momentul culegerii. (Unii dintre ei trăiesc în satele Banatului, iar alții vor putea fi recunoscuți de urmași.) Este „un omagiu adus unora dintre cei dîntîi artiști amatori ai secolului nostru, consemnați de un cercetător folclorist român".

Dacă la toate acestea adăugăm și faptul că în cuprinsul volumului descoperim primele melodii culese ale baladei *Miorița* — care se ridică și din punct de vedere muzical la înălțimea artistică a poeziei — ne dăm seama că avem în fața noastră acum, tipărită, una dintre cele mai importante culegeri de folclor muzical-literar românesc.

TITUS MOISESCU

Leipzig 1972

Dacă pentru cei ce activează în domeniul economiei, orașul Leipzig — cu tradiționalele sale tîrguri de primăvară și de toamnă — este unul din centrele de importanță mondială ale comerțului internațional, dacă pentru cei legați de activitatea editorială reprezintă unul din centrele cele mai de seamă ale artelor grafice și ale tiparului, pentru muzicieni Leipzig-ul constituie locul unor emoționante întîlniri cu „umbrele" numeroaselor personalități care au trăit și au creat în străvechiul oraș, nu de mult sărbătorit pentru împlinirea a 800 de ani de existență atestată documentar. Statuia lui Johann Sebastian Bach, așezată în fața vestitei „Thomaskirche", dar mai cu seamă mormîntul compozitorului, transferat în 1950 în interiorul bisericii, evocă activitatea depusă aci, vreme de mai bine de un sfert de veac, de către creatorul nemuritoarelor Concerte brandenburgice și Pasiuni. O altă statuie, a lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, întîlnită în piața „Gheorghi Dimitrov", amintește de cel care a întemeiat Academia de muzică a orașului Leipzig, pentru a asigura rezerva de cadre artistice necesare orchestrei „Gewandhaus", ridicînd totodată formația în rîndul celor mai renumite colective simfonice ale lumii. O plimbare pe liniștita „Înselstrasse" permite descoperirea, la casa cu nr. 18, a unei plăci comemorative, indicînd că aci a locuit Robert Schumann între anii 1840 și 1844. Mai spre centru, în apropiere de vechea piață a orașului, găsim pe mica „Fleischergasse", la nr. 4, pitorescul restaurant „Kaffeebaum", întemeiat în anul 1692, care păstrează în saloanele sale amintirea unor Telemann, Schumann, Liszt sau Wagner, foști cu toții „clienți" permanenți ai localului. La cîteva sute de metri distanță, în forfota pasajului „Mädler", trecătorul descoperă un restaurant cu o dată de înființare și mai îndepărtată — 1550 —, a cărui legătură cu muzica este, ce e drept, indirectă, dar care nu se bucură din această cauză de o faimă mai redusă : este celebrul „Auerbachs Keller", în care Goethe a întîlnit pe pereți imagini pictate din viața doctorului Faust, inspirîndu-se pentru crearea nepieritoarei sale capodopere, transformată ulterior de Gounod pentru scena lirică, fără a uita să localizeze unul din tablourile operei în faimoasa pivniță a lui Auerbach. Dar pentru că am evocat mai înainte Academia de muzică din Leipzig și o seamă de personalități muzicale a căror viață și creație sînt legate de acest vechi oraș, să nu omitem să amintim că în institutul de învățămînt întemeiat de Felix Mendelssohn-Bartholdy au studiat o seamă de muzicieni români care au făcut cinste vestitei lor „alma mater" ; printre ei se numără Iacob Mureșianu, Paul Ciuntu, Gheorghe Dima, Iuliu Mureșianu, Ion Scărlătescu, Mihail Jora, Theodor Rogalski, Filip Lazăr, Matei Socor.

Sumara trecere în revistă a amintirilor pe care le trezește orașul Leipzig pe tărîmul muzicii ar putea sugera impresia că avem de-a face cu un vast muzeu, de dimensiunile unui municipiu. În realitate, aspectul muzeistic se împletește la tot pasul cu viața nouă, care pulsează în muzică la fel ca și în alte domenii de activitate. Este ceea ce am întrevăzut cu prilejul unei vizite în acest oraș, care găzduiește astăzi două orchestre simfonice (Gewandhaus și Radio-Leipzig), două teatre muzicale (Opera și Comedia muzicală), o formație corală de copii (Thomanerchor), pe lîngă numeroase ansambluri de amatori și semi-profesioniste, activînd în cele mai variate domenii ale muzicii.

Dar de vreme ce am legat imaginea Leipzig-ului de aceea a unui cuprinzător muzeu al muzicii, să începem incursiunea în viața muzicală a orașului cu evocarea unui muzeu, în care

SE CÎNTĂ PE EXPONATE

În sediul muzeului Grassi, nu departe de noua clădire a Operei, se află Muzeul de instrumente muzicale al Universității „Karl Marx" din Leipzig. O vizită în sălile muzeului ne permite să aflăm înainte de orice că avem de-a face cu una din cele patru mari instituții de acest fel din Europa. Printre cele aproximativ 3500 de exponate găsim instrumente extraeuropene provenind din Extremul Orient și din Africa, dar mai ales instrumente care retrasează evoluția parcursă de muzica europeană în acest domeniu specific de activitate : diverse „pochettes" franceze, italiene și germane din secolul al XVII-lea (viori mici, cu cutia de rezonanță lunguiață, aidoma unui penar), o viola d'amore vieneză din 1683, o harpă florentină din 1749, o lăută germană din 1670, o chitară venețiană din 1680, un virginal italian din prima jumătate a secolului al XVII-lea, un virginal dublu olandez din 1644, permițînd să se cînte la două claviaturi, un clavichord german cu pedalier din 1760, un pozitiv de orgă olandez de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, — iată doar cîteva exemple culese în viteză, pe parcursul unei preumblări în sălile muzeului. La capătul vizitei ni se arată o mică sală de concerte. Aci au loc periodic manifestări muzicale, în cursul cărora se folosesc instrumentele expuse. În felul acesta, activitatea muzeului capătă o nouă finalitate : exponatele prind viață, evocînd pentru ascultătorii din secolul al XX-lea sonoritatea originală a unor piese muzicale din vremuri de mult apuse.

Preocuparea de a pune tradiția în slujba omului zilelor noastre, de a o adapta la noile cerințe ale publicului, nu constituie însă apanajul Muzeului instrumentelor muzicale. O întîlnim și la celelalte instituții de specialitate ale orașului, de pildă la celebra orchestră simfonică „Gewandhaus", cu al cărei director general muzical, Kurt Masur, purtăm o discuție despre

„GEWANDHAUS-UL" DE IERI, DE ASTĂZI ȘI DE MÎINE

— *Tradiția orchestrei noastre izvorăște de la Felix Mendelssohn-Bartholdy și de la Arthur Nikisch, care au creat formației o personalitate* — ne declară Masur. *Ambii au fost păstrători ai moștenirii preluate de la predecesori, dar totodată și promo-*

tori ai creației contemporane din vremea lor. Această tradiție trebuie continuată și astăzi, cînd orchestra posedă un repertoriu impregnat de muzica secolului al XIX-lea — pentru interpretarea căreia posedă un sunet cald, o cantabilitate remarcabilă —, dar se adaptează greu la muzica secolului nostru, cu cerințele ei de pregnanță ritmică. Iată motivul pentru care m-am preocupat în ultimii doi ani, de cînd am preluat conducerea orchestrei, să acomodez instrumentiștii la cerințele muzicii contemporane, fără a distruge frumusețea sonoră caracteristică formației. Treptat, am introdus în repertoriu lucrări de Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Șostakovici, Roussel, de compozitori din R. D. Germană, mai ales concetățeni ai noștri din Leipzig, ca Fritz Geissler sau Christian Bartel. În perspectivă, urmează compoziții de Alban Berg, Lutoslawski, Baird etc. În felul acesta, orchestra posedă astăzi o paletă stilistică mai largă, pe care o vom extinde treptat.

— Cum reacționează publicul Dvs. în fața acestei lărgiri a repertoriului ?

— În ultimii ani, publicul din Leipzig și-a manifestat deplina încredere în nivelul artistic al concertelor noastre. Dovada o constituie cele 1450 de abonamente pe care le avem în această stagiune pentru fiecare din cele două concerte săptămînale cu program repetat. Față de cele 1700 de locuri ale sălii, proporția abonaților este satisfăcătoare, chiar încurajatoare.

— Am fost la ultimul Dvs. concert cu program festiv Mendelssohn-Bartholdy. Considerați că sala pe care o folosiți corespunde din punct de vedere al acusticii și al altor exigențe ce se pun față de o sală modernă de concerte ?

— Evident, nu. Vechea noastră sală a „Gewandhaus-ului", distrusă în timpul războiului, nu a mai fost reconstituită în vechea formă, deoarece nici nu mai corespundea în ce privește capacitatea. Provizoriu folosim „Sala Congreselor" (Kongresshalle), cu 1700 de locuri, în care s-a construit un podium improvizat. Șederea noastră în această sală se apropie însă de sfîrșit. În 1975 va începe construcția unei noi săli cu 1800 de locuri, peste drum de Operă, alături de Universitatea „Karl Marx". Sperăm ca în 1977/1978 să ne desfășurăm prima stagiune în noul nostru sediu.

— Am văzut anunțată în programul Dvs. de stagiune o întîlnire cu tineretul sub titlul „Jazz-Beat-Beethoven". Ce semnificație acordați acestei convorbiri ?

— În tinerețea mea m-am ocupat mult de jazz, am cîntat chiar la pian într-o formație de muzică de dans în timpul studenției. Vreau de aceea să explic tinerilor poziția mea, de interpret de muzică simfonică, în raport cu muzica pe nedrept categorisită „ușoară". De fapt, marii soliști de jazz posedă o potență artistică pe care mulți interpreți de muzică cultă și-ar dori-o. Țin să lămuresc tinerii că între dragostea pentru muzica clasică și cea pentru jazz-ul sau beat-ul de bună calitate nu există nici o contradicție.

★

Concertul dedicat de orchestra „Gewandhaus", în luna octombrie 1972, creației lui Felix Mendelssohn-Bartholdy a fost menit să inaugureze la Leipzig „Zilele festive" prilejuite de împlinirea a 125 de ani de la moartea compozitorului. În întîmpinarea manifestărilor pregătite cu această ocazie, s-au făcut cercetări în arhive, care au permis publicului larg și muzicienilor să cunoască

UN MENDELSSOHN-BARTHOLDY INEDIT

S-au descoperit cu acest prilej o seamă de lucrări necunoscute, printre care cîteva din cele *12 simfonii de tinerețe* scrise la vîrsta de 11 pînă la 15 ani (una dintre ele, a 8-a, există în două variante, pentru orchestră completă și alternativ pentru orchestră de coarde). Parte dintre aceste simfonii vădesc influența lui Bach, altele sînt mozartiene, pentru ca ultimele să anunțe stilul mendelssohnian de mai tîrziu. Au mai zăcut pînă în prezent în arhive un *concert de vioară* din tinerețe, *un concert dublu pentru pian, vioară și orchestră* și altele.

Cu ocazia „Zilelor festive", toate acestea sînt readuse la lumină și programate în concerte, alături de alte lucrări uitate, ca de pildă cantata *Noaptea Valpurgiei*, după Goethe, pentru cor, soliști și orchestră sau aria de concert *Infelice* pentru soprană și orchestră, ambele vădind o nebănuită forță dramatică. Orchestra „Gewandhaus" și-a deschis stagiunea 1972/1973 cu un concert de cameră, reluînd aidoma programul prezentat la 27 noiembrie 1841 de către Felix Mendelssohn-Bartholdy în dubla calitate de compozitor și de interpret la pian. Toate concertele simfonice și camerale următoare, pînă la finele anului 1972, au prevăzută cel puțin o lucrare de Mendelssohn-Bartholdy, două concerte simfonice și unul de cameră findu-i dedicate în exclusivitate. Chiar și orchestra „Bach", alcătuită din membri ai colectivului „Gewandhaus", a anunțat un concert în care, alături de două lucrări de Bach, sînt programate *Concertul în re minor* pentru pian, vioară și orchestră de coarde și *Simfonia a IX-a în do minor* (din tinerețe).

În aceiași perioadă au mai fost prevăzute și o seamă de manifestări de altă natură, cu toate destinate să evidențieze multilateralitatea înzestrării și a activității lui Mendelssohn, în calitate de compozitor, dirijor, virtuos al pianului, interpret talentat la violă și la orgă, pedagog, inițiator al „renașterii" creației lui Bach, întemeietor al Academiei de muzică din Leipzig, director general muzical al orchestrei „Gewandhaus". Printre aceste manifestări pot fi citate : adunarea solemnă pentru atribuirea numelui „Felix Mendelssohn-Bartholdy" Academiei de muzică din Leipzig, colocviul științific organizat în sala de festivități a vechii primării a orașului, transmisia de către postul Radio-Leipzig a emisiunii „un concert în casa Mendelssohn-Bartholdy din Leipzig", expunerea cu tema „Construcții de piane la Leipzig în vremea lui Mendelssohn-Bartholdy" organizată de către Muzeul de instrumente muzicale, inaugurarea unei expoziții închinate creației și activității muzicianului, un concert al Orchestrei simfonice Radio-Leipzig (dirijor Herbert Kegel) programînd *Matthäus-Passion* de Bach, pe care Mendelssohn a „redescoperit-o", după ce fusese dată uitării vreme de un secol (printre soliștii concertului se numără și Emilia Petrescu) etc. Să mai amin-

tim că Orchestra „Gewandhaus" a înregistrat, sub bagheta lui Kurt Masur, integrala creației simfonice a lui Mendelssohn (cele 12 simfonii de tinerețe și cele 5 simfonii de maturitate) pentru casa de discuri „Eterna" din capitala R. D. Germane, care a pus la dispoziția publicului toate aceste imprimări în timpul „Zilelor festive". În fine, tot evocării memoriei lui Mendelssohn îi sînt închinate două concerte ale vestitului „Thomanerchor", sub conducerea noului „Thomaskantor", Hans-Joachim Rotzsch. Prezența acestor două concerte în programul manifestărilor omagiale dedicate lui Mendelssohn ne-a atras atenția asupra personalității lui Rotzsch, a cărui activitate pe plan internațional în calitate de cîntăreț (tenor) de oratorii și cantate ne era bine cunoscută. Iată-ne deci în cabinetul lui Hans-Joachim Rotzsch de la internatul vechii „Thomasschule", stînd de vorbă cu

AL 15-LEA SUCCESOR AL LUI BACH

În fața noastră se află un bărbat în plină vigoare a vîrstei de 43 de ani, energic, volubil, cu gesturi și carură de sportiv. Un scurt „curriculum vitae" ne permite să constatăm că interlocutorul nostru este legat prin toate fibrele de orașul Leipzig, unde s-a născut, a urmat studiile universitare (la Academia de muzică), a activat începînd din 1953 ca educator vocal (Stimmbildner) la „Thomanerchor" și totodată în calitate de cadru didactic al Academiei de muzică și de dirijor al corului academic studențesc al Universității „Karl Marx". Paralel a parcurs o carieră internațională de solist vocal în oratorii și cantate, participînd la realizarea unor discuri care se numără cu zecile. Începînd cu data de 12 mai 1972 a fost numit în funcția de „Thomaskantor" ca urmare a pensionării lui Erhard Mauersberger (fratele lui Rudolf Mauersberger, nu de mult decedat, fostul „Kreuzkantor" al formației similare din Dresda, de la „Kreuzschule").

— Sînteți, așa dar, al 15-lea succesor al lui Johann Sebastian Bach în funcția de „Thomaskantor"...

— Da, și al 30-lea de la introducerea Reformei, către mijlocul secolului al XVI-lea.

— Care este poziția Dvs. în ce privește cultivarea creației ilustrului Dvs. predecesor de către formația corală pe care o conduceți ?

— După moartea lui Bach, lucrările sale s-au cîntat relativ puțin, diferiții „Thomaskantori" preferînd să programeze propriile lor compoziții. Abia în vremea activității lui Felix Mendelssohn-Bartholdy la Leipzig a început un reviriment, continuat și amplificat în timpul în care au funcționat aci Karl Straube, Günther Ramin și mai recent Erhard Mauersberger, adică în secolul nostru. Este evident că intenționez să continui această tradiție, dar spre deosebire de predecesorii mei, care au preferat „să aleagă stafidele din cozonac", voi programa treptat întreaga creație corală a lui Bach, care cuprinde 6 Motete și 214 Cantate, pe lîngă vestitele Pasiuni.

— Dar în privința stilului interpretativ ?

— Günther Ramin a fost un adept al stilului romantic, a folosit din abundență crescendi și decrescendi în interpretarea operelor lui Bach. În contrast cu această orientare, s-a manifestat în vremea din urmă tendința spre redarea unui Bach strict „obiectiv", cu dinamica „în terase" și finaluri bruște, fără rallentandi. Personal, consider că trebuie aleasă o cale de mijloc, că — fără a cădea în excese romantice — este totuși necesar „să facem muzică", să prezentăm un Bach „viu". În acest sens, nu cred că este posibil să folosim astăzi distribuțiile originale, nici în orchestră (cu trei viori prime, trei viori secunde etc.) și nici în cor (cu 20 de copii); sub această formă, totul ar suna „sărac". În plus, încerc să evidențiez la cor vocile mai importante, ca la registrația orgii.

— Aveți intenția să limitați activitatea corului numai la cultivarea moștenirii lui Bach ?

— Bach rămîne desigur „marele nostru patron", dar nu ne vom restrînge activitatea prezentînd exclusiv creația lui. Există la școala noastră o bibliotecă muzicală enormă, cu nenumărate lucrări de Schütz, Händel, Buxtehude, Schein, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Bruckner, Reger etc., din care s-a folosit o foarte mică parte. Vom începe treptat să valorificăm acest adevărat tezaur de muzică corală, introducînd lucrările respective în programele noastre.

— Aveți în vedere și unele schimbări, de ordin organizatoric ?

— Da, în primul rînd în ce privește numărul coriștilor. În prezent, corul cuprinde 80 de băieți, dintre care în permanență sînt indisponibili — din cauză de schimbare de voce sau de boală — aproximativ 30. Cei 50 care rămîn sînt prea puțini pentru cerințele concertelor. Urmăresc în consecință, să cresc formația la 100 de copii, pentru a dispune în permanență de 70—80. Atingerea acestui deziderat nu este de loc ușoară avînd în vedere marile noastre exigențe la primirea unui nou membru în cor. O altă schimbare pe care o am în vedere este concentrarea tuturor coriștilor într-o școală aparte. În prezent, băieții participă la învățămîntul general într-o școală obișnuită, alături de elevi care nu fac parte din corul nostru. Din această cauză, atunci cînd întreprindem turnee în țară sau în străinătate și cursurile școlare își urmează activitatea normală, băieții noștri rămîn în urmă. Este ceea ce s-a întîmplat, de pildă, cu ocazia recentului nostru turneu în U.R.S.S. Dorința noastră este de a avea clase separate, numai cu coriștii formației noastre.

— Ce se întîmplă cu elevii Dvs. după absolvirea școlii ?

— De regulă, ei urmează studii universitare fără nici o legătură cu muzica; unii aleg o carieră tehnică, alții devin medici, farmaciști, economiști. Printre puținii absolvenți ai școlii noastre care s-au dedicat muzicii pot să citez pe cîntărețul Reiner Süss, în prezent la Opera din Berlin, pe dirijorul Bernhard Klee etc. Dar toți foștii membri ai corului rămîn cu o dragoste nețărmurită față de muzică, devenind propagatori ai culturii muzicale în cercurile în care trăiesc și activează.

— O ultimă întrebare. Predecesorii Dvs. în funcția de „Thomaskantor" au fost de regulă organiști. Cum se face că în cazul Dvs. s-a apelat la un cîntăreț ?

— În primul rînd vreau să precizez că, între altele, am studiat și orga, astfel încît nu sînt străin de acest instrument. Cred însă că s-a apelat la mine pentru că, pe de o parte, am lucrat de aproape 20 de ani

ca educator de voci la „Thomanerchor", iar pe de altă parte activez de multă vreme ca dirijor al corului studențesc din Leipzig. S-a contat pesemne că experiența dobîndită în aceste două direcții îmi va fi de folos în funcția de „Thomaskantor". Este ceea ce am încercat să confirm în cele nici șase luni care s-au scurs de la numirea mea. Bine înțeles că nu renunț la cariera mea de cîntăreț.

★

A doua zi, la „Thomaskirche", am fost prezent la tradiționalul concert duminical. Era programată o cantată de Schütz. Membrii „Thomanerchor"-ului aflîndu-se într-o scurtă vacanță, locul lor a fost luat de o formație corală de amatori din Leipzig, dirijată de o femeie. Odată corul introductiv încheiat, pe podiumul rezervat soliștilor a apărut o figură cunoscută. Era „Thomaskantor"-ul Hans-Joachim Rotzsch. Cu voce caldă, specifică stilului cantatelor și oratoriilor, a dat glas ariei de tenor. Am înțeles atunci și mai bine de ce acest muzician plin de vitalitate și de spirit de inițiativă, capabil să se înflăcăreze cînd vorbește despre sarcinile sale ca succesor al lui Bach, trebuie să continue cariera de solist.

EDGAR ELIAN

„Săptămînile muzicale" de la Budapesta

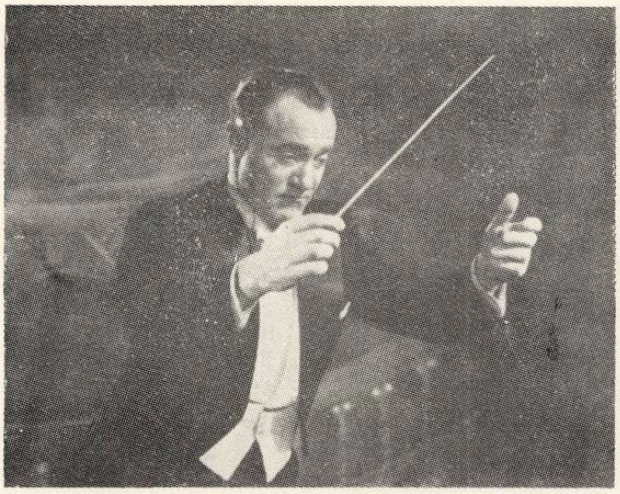
Între 20 septembrie și sfîrșitul lunii octombrie are loc la Budapesta un festival anual de artă și muzică, complex de manifestări organizat de mîini experte, la care au fost invitați, în ultimul deceniu, mari artiști mondiali ca Pablo Casals, Stokowski, Arthur Rubinstein, Abbado, Wilhelm Kempff, Zubin Mehta, Benjamin Britten, Anna Moffo ș.a. Festivalul din acest an a atins un echilibru ideal între arta interpretativă maghiară și contribuțiile străine prin prezența masivă, alături de mari artiști și ansambluri de peste hotare — între care Yehudi Menuhin, Ghenadi Rojdestvenski cu Orchestra Radioteleviziunii din Moscova, Filarmonica vieneză, pianistul american André Watts și Baletul național cubanez — a celor mai remarcabili muzicieni și formații simfonice și camerale din R. P. Ungară.

Publicul budapestan, care pare să aibă o vocație constantă pentru spectacole, concerte și recitaluri, caută cu stăruință, de la stingerea teribilei furtuni a ultimului război, nu numai delectarea estetică, ci și un răspuns pe care arta îl poate da întrebărilor formulate insistent de timpul prezent. Absorbit de grija muncii și de frămîntările vieții, el nu uită muzica, în rîndul ambițiilor și preferințelor sale durabile opera, muzica simfonică, de cameră și corală, împreună cu teatrul, aflîndu-se în primele locuri, ceea ce explică în bună măsură neobișnuita afluență de spectatori la spectacolele de inaugurare a noii stagiuni 1972/73 pe scena Teatrului „Erkel".

Bánk Bán de Erkel Ferenc, operă națională, *Háry János* de Kodály Zoltán și *Castelul lui Barbă-albastră* de Bartók Béla au ilustrat un întreg secol al evoluției muzicii dramatice maghiare, constituind o adevărată introducere la „Săptămînile muzicale budapestane '72". Concepția regizorală, veșmîntul scenic, tălmăcirea muzicală au demonstrat în ce măsură opera supraviețuiește prin adecvarea ei la exigențele publicului contemporan, la ritmica și dinamica spectacolului teatral modern, chemate să-i perpetueze succesul și să-i dobîndească noi adepți.

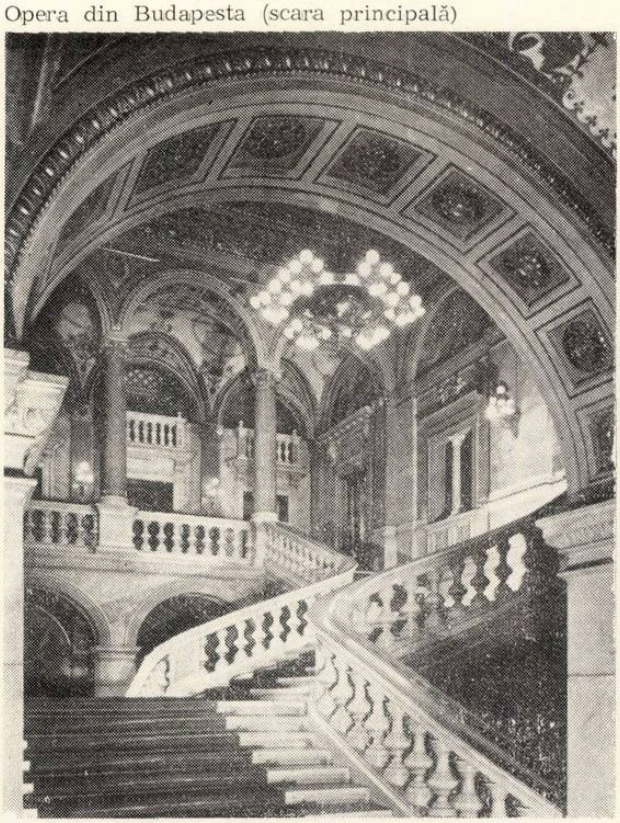
Prezentarea singspielului lui Kodály a preludat comemorarea a nouăzeci de ani de la nașterea compozitorului, care n-a fost numai un mare muzician, ci și un mentor prestigios al artiștilor patriei sale, prin angajarea sa directă în lupta socială și prin relevarea de către el a universului artei populare, cu legile și intuițiile sale fundamentale. A lăsat o operă imensă, de ordinul sutelor, nu numai muzicală, dar și muzicologică, folcloristică, pedagogică, filologică și istorică. El a dat artiștilor patriei sale o accepțiune mai largă decît pe aceea de creatori de opere delectabile, făcînd din ei expresii ale evoluției gîndirii, sensibilității și idealurilor poporului maghiar. Este ușor de înțeles proporția neobișnuită a comemorării lui Kodály, o dată ce el a trăit în nostalgia valorilor artistice naționale și în climatul fierbinte al realizării acestor valori. Compozițiile sale, cu semnificațiile cele mai tonice, au răsunat concomitent în mai multe săli de spectacol și de concert din Budapesta, culminînd — în ce privește calitatea nuanțelor pline de rafinament și a forței de sugestie — în concertul coral din sala mare a Academiei de muzică dirijat de Forrai Miklós. Căutător de dimensiuni ideale pentru universul vocii umane, Kodály a excelat în lucrările pentru cor *a cappella* sau pentru cor și orgă, adeseori cu partide solistice importante, creînd în ele o muzică de atitudine și de adînci rezonanțe omenești. De altfel, el a introdus sistemul solimării relative și educația simțului muzical al tineretului prin corurile *a cappella*.

Programarea lucrărilor de Bartók în spectacol și concerte, o dată cu difuzarea operei sale complete pe discuri „Hungaroton" — dintre care *Concertul pentru orchestră* și *Divertimento*, în interpretarea Orchestrei Ungare de Stat sub bagheta lui Antal Doráti, a obținut Marele Premiu al Academiei Discului din Paris — a iscat, în afara adeziunii unui auditoriu entuziast, o interesantă polemică în revistele de cultură pe tema accesibilității muzicii marelui compozitor maghiar. Ceea ce au căutat să arate adepții nu atît ai muzicii lui Bartók, cît ai Muzicii însăși, este că deși muzica e mai presus de orice o lume de valori imanente, oricine poate avea acces la ea printr-o minimă inițiere treptată, aflată la îndemîna tuturor prin instituțiile de educație, artă și cultură existente în număr mare în țările cu structură socialistă, producătoare de valori în toate domeniile. Într-o atmosferă în care s-au ridicat strigăte pasionante, arta lui Bartók și-a dezvăluit încă odată, dincolo de timp, bogăția de conținuturi și semnificații, apsirația ei permanentă la unitate cu marele clasicism european și, totdeodată, cu fondul de aur al folclorului popoarelor din sud-estul continentului. Această aspirație a fost pregnant reafirmată îndeosebi prin interpretarea *Concertului pentru vioară și orchestră*, al cărei solist, Kovács Dénes, Orchestra de concerte de stat din Budapesta și dirijorul Ferencsik János au



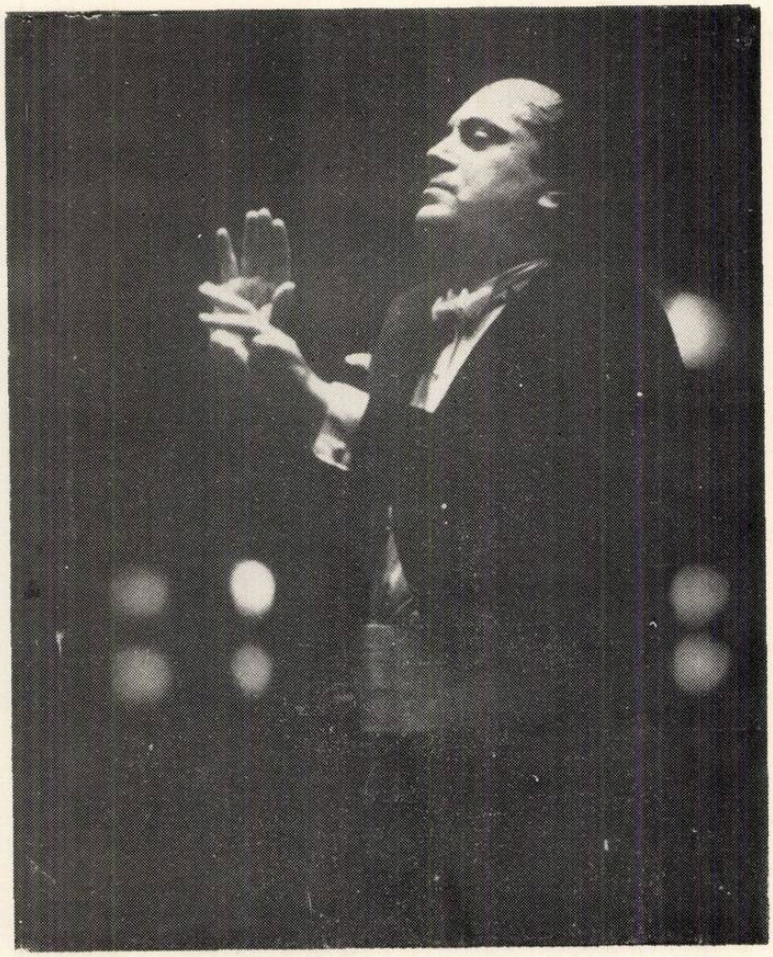
Ferencsik János

Opera din Budapesta (scara principală)



Scenă din Háry János la Teatrul „Erkel“ din Budapesta

Kurt Masur



Prof. Hans-Joachim Rotzsch

colaborat într-o captivantă corespondență de sensibilitate.

Pentru zilele de toamnă, cu cer sticlos în ceață transparentă, ale „Săptămînilor muzicale" de la Budapesta, concertul Orchestrei Radioteleviziunii din Moscova a însemnat un eveniment cu adevărat festiv prin programarea *Dansurilor din Galanta* de Kodály și, în primă audiție pentru publicul maghiar, a *Simfoniei a XV-a* de Dimitri Șostakovici. Rojdestvenski a învăluit într-un subtil nimb poetic melodica spumoasă din prima parte a lucrării, orchestra tălmăcindu-i paginile sclipitoare cu virtuozitate.

Compozitorilor și muzicologilor din țările socialiste, oaspeți ai festivalului autumnal budaptstan, Uniunea muzicienilor maghiari *(Magyar Zeneművészek Szövetsége)* le-a prilejuit o întîlnire de lucru, în vederea unui schimb de opinii cu compozitorii maghiari asupra observațiilor făcute în legătură cu modul de organizare și desfășurare a „Săptămînilor muzicale".

Timp de aproape o lună, orașul crescut din trupul Dunării, a cărui priveliște captivează ochiul și desfată simțul estetic al călătorului, a participat din plin la variatele manifestări ale acestei „Toamne muzicale" de la Budapesta, unde muzica este socotită cu deplină întemeiere un act de noblețe și de forță morală.

G. S.

„Toamna Varșoviană" — 1972

Între 16 și 24 septembrie 1972 a avut loc la Varșovia cea de a 16-a ediție a cunoscutului festival de muzică contemporană „Toamna Varșoviană". Organizat de Uniunea compozitorilor polonezi, acest festival se desfășoară cu regularitate în capitala poloneză din anul 1956, avînd ca scop principal cunoașterea și popularizarea muzicii contemporane, aparținînd celor mai diverse școli, stiluri sau orientări componistice. Cu precădere este promovată aici „muzica nouă", acel „nou" care ar trebui să dea artei muzicale un impuls spre progres. Cu competență și obiectivitate, publicul polonez acceptă creația de valoare înzestrată cu un conținut de idei și respinge din capul locului nonvaloarea, „experimentul gratuit", descoperind cu ușurință farsa componistică. Toate acestea pot fi observate aici din primul contact cu sala de concert, cînd atenția publicului este sau nu captată de ceea ce se petrece pe estradă.

Festivalul a programat, timp de nouă zile, 20 de concerte, în sala Filarmonicii (unde își susțineau programul orchestrele simfonice) și în sala Conservatorului (unde erau programate concertele de muzică de cameră, formațiile corale, soliștii etc.).

Festivalul s-a deschis cu un concert simfonic de muzică poloneză susținut de Orchestra națională a Filarmonicii, condusă de Mario di Bonaventura și Witold Lutoslawski (care și-a dirijat *Simfonia I).* A doua zi, pianistul John Ogdon, baritonul David Barron, flautista Barbara Swiatek și pianistul Neely Bruce au prezentat la Conservator un program dedicat lui Charles Ives (1874—1954), publicul aplaudînd călduros cele 13 lieduri din partea a doua a programului. A urmat apoi un concert de muzică de cameră de compozitori polonezi: *Stabat Mater* de Jan Oleszkowicz, *Pour trombone* de Alexander Glinkowski, *Music for Magnetic Tape and Piano* de Andrzej Dobrowolski, *Spirals II per uno e più* de Leoncjusz Ciuciura. Seara, marea Orchestră simfonică din Katowice, condusă de Kazimierz Kord, a prezentat un program interesant: *Simfonia XV* de Dmitri Șostakovici, *Folk Music* de Zygmunt Krauze (în primă audiție), *Amériques* de Edgar Varèse și *Floating* de compozitorul norvegian Arne Nordheim. Luni 18 septembrie a avut loc în sala Conservatorului concertul Orchestrei de cameră din Cluj, dirijată de Mircea Cristescu. Programul a fost alcătuit din: *Racorduri* de Cornel Țăranu, *Museum Music* de Anatol Vieru, *Formanți* de Ștefan Niculescu și *Divertismentul pentru orchestră de coarde* de Béla Bartók. A fost unul dintre cele mai reușite concerte date în sala Conservatorului, publicul ovaționînd pur și simplu orchestra din Cluj și cerînd singurul *bis* al Festivalului în această sală, acceptat de Mircea Cristescu cu *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri.

Din nou apare marea orchestră din Katowice, care prezintă un program interesant, bine executat, unde Charles Ives revine în program, acum cu *Simfonia IV,* George Crumb cu *Echoes of Time and the River,* Donald Erb cu *Seventh Trumpet.*

„ALEA, Musica Electronica Libre" (o formație înființată în anul 1969) a făcut o demonstrație interesantă de laborator, un experiment tehnic de sinteză sonoră. Eduardo Polonio (Madrid), Horacio Vaggione (Argentina) și Luis de Pablo (Bilbao) sînt membrii acestei formații care-și are sediul la Madrid.

Marți 19 septembrie a avut loc interpretarea a trei cvartete de coarde: *Cvartetul nr. 4* de Dmitri Șostakovici, *Cvartetul nr. 3* de Boris Ceaikovski și *Cvartetul nr. 2* de Serghei Prokofiev, în execuția formației de cvartete Prokofiev, din Moscova. În partea a doua a programului s-au interpretat la clavecin: *Doubles* (Esercizi per clavicembalo) de Franco Donatoni, *Moulin à prière* de Marius Constant, *Korvar* de François-Bernard Mâche, *Rounds* de Luciano Berio și *Continuum* de György Ligeti. Seara, un concert prezentat de „Les Percussions de Strassbourg", o formație fondată în 1961 de șase membri ai Orchestrei filarmonice din Strasbourg. În program: *Continuum,* sextet pentru instrumente de percuție de Kazimierz Serocki, *Chant après chant* de Jean Barraqué, *Ionisation* de Edgar Varèse și *Archipel III,* pentru pian și instrumente de percuție de André Boucourechliev. Marea Orchestră simfonică a Radioteleviziunii din Belgia, dirijată de Irwin Hoffman (într-o execuție mai puțin reușită) a prezentat un program interesant, din cuprinsul căruia s-a remarcat lucrarea *Dimensionen* a compozitorului sud-coreean Isang Yun.

Formațiile „Music Workshop" din Varșovia și „Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses", fondată de Kazimierz Piwkowski și „specializată" în instrumente din Renaștere, nu au reușit să capteze totuși atenția publicului cu piese de Fr. Rzewski, M. Kagel și D. Kaufmann. Doar ultima lucrare a programului — *Enkyklopaideia,* formată din 15 piese scurte, aparținînd unui număr de 15 compozitori (printre ei se

numără și Aurel Stroe, cu o piesă interesantă, expresivă) — a întrunit aplauzele publicului în sala Conservatorului.

Concertul „Cvartetului danez" — o formație excelentă, cu un palmares impresionant (peste 2 000 de concerte), înființată în anul 1950 — a realizat o minunată interpretare a *Cvartetului de coarde „Play"* de Tadeusz Baird.

Al doilea concert al Orchestrei Radioteleviziunii belgiene — acum dirijată de Renard Czajkowski din Katowice — nu a reușit nici acum să amelioreze calitativ, atît programul cît și execuția. *Experimenta* pentru pian și orchestră de Boguslaw Schäffer, de exemplu, a rămas doar un experiment neplăcut pentru urechile ascultătorului ; doar lucrarea lui Franco Donatoni, *Puppenspiel II*, pentru flaut și orchestră, a făcut o impresie mai bună.

„Schola Cantorum" din Stuttgart, o formație vocală condusă de Clytus Gottwald, care interpretează numai creația avangardei noii muzici — a demonstrat, în execuție, o virtuozitate unanim apreciată de ascultători. Dar muzica interpretată nu a produs decît ilaritate (de la șoaptă, la sunete suspendate pe diverse înălțimi, pînă la atît de dizgrațiosul rîgîit). Am putea exprima regretul de a asculta o atît de evidentă „antimuzică" în execuția unui atît de bune formații corale. Doar piesele lui Anton Webern și Morton Feldman au prezntat un oarecare interes.

A urmat o seară de balete, în interpretarea formației Merce Cunningham din New York : *Rainforest* (1968), cu „muzica" de David Tudor, *Second Hand* (1970), cu „muzica" de John Cage (Cheap Imitation), și *T V Rerun* (1972), cu „muzica" de Gordon Mumma. Lucrurile s-au petrecut cam așa : pe scenă, un ansamblu de balet (buni interpreți) executa o gimnastică artistică pe un fond muzical electronic, ce suna ca un bruiaj de radio. Doar John Cage — singuratic și neîndemînatic interpret al propriei muzici — încerca la pian să convingă un public prea răbdător că face o treabă serioasă. Mai mult de o jumătate de oră nu s-a auzit decît o „melodie" monotonă, infinită, executată parcă de un începător în studiul pianului, fără nici o legătură cu ceea ce se întîmpla pe scenă. Probabil că așa trebuia să fie, ca să stîrnească ilaritate, fluierături și huiduieli.

Concertul Ansamblului de cameră din Budapesta, condus de András Mihály, a fost axat pe muzică maghiară nouă, de Rudolf Maros, György Kurtág, Zsolt Durkó, Endre Székely, György Ligeti.

A urmat concertul Orchestrei simfonice din Leipzig : *Simfonia nr. 3* de Zygmunt Mycielski, *Concertul de violină* de Arnold Schönberg, *Simfonia nr. 5* de Fritz Geissler și *Concertul de pian* de Siegfried Matthus.

Orchestra simfonică din Katowice a prezentat un program de muzică sovietică : T. Hrenikov, H. Galinin, S. Balasanian, L. Knipper.

Festivalul s-a încheiat duminică 24 septembrie 1972 cu un program de muzică poloneză, în execuția Filarmonicii din Varșovia, din care am remarcat lucrarea lui Henryk Mikolaj Górecki *Ad Matrem*, pentru soprană solo, cor mixt și orchestră. Programul a mai cuprins : Arnold Schönberg — *Cinci piese pentru orchestră ;* Tomasz Sikorski — *Paths to Nowhere ;* Franco Oppo — *Digressione ;* K. Penderecki — *Partita* (majoritatea lucrărilor în primă audiție).

Ar mai fi de remarcat experimentul din studioul Radiodifuziunii din Varșovia, în cadrul căruia s-a făcut o demonstrație de stereofonie bazată pe patru surse sonore (cvadrofonie). Tansmise prin patru difuzoare, lucrările lui Penderecki (înregistrarea s-a făcut sub directa lui supraveghere) au captat interesul auditoriului, bucurîndu-se de succes.

Organizarea Festivalului „Toamna la Varșovia" a fost excelentă, fiecare concert fiind comentat și „justificat" a doua zi în cadrul unei conferințe de presă, unde se puneau întrebări interesante și unde adesea se dădeau răspunsuri lămuritoare. Sălile au fost întotdeauna pline, tineri și vîrstnici participînd la concerte cu entuziasm, răbdare și maximă înțelegere, dar și cu dezaprobări justificate, chiar atunci cînd se găseau în fața unor personalități ca John Cage.

La Festivalul „Toamna la Varșovia" se cîntă orice fel de muzică, se prezintă orice experiment, astfel încît publicul poate lua contact cu maniere, stiluri și concepții componistice dintre cele mai variate, exprimîndu-și sau nu adeziunea. Și de fiecare dată, nu se sfiește să se pronunțe clar, hotărît, cu competență, ignorînd faima unor nume dobîndite prin reclamă înșelătoare. Aici, fiecare iubitor de muzică așteaptă cu înfrigurare să audă o creație valoroasă în care să recunoască „noul", pe care să-l aplaude fără rezerve. Și pentru a înțelege cît mai bine atmosfera acestui festival, citățm fraza cu care un ziarist își încheia cronica la unul din concerte : „Orchestra a fost minunată, programul de asemenea, dar nu au adus nimic nou."

TITUS MOISESCU

Prezențe românești

• — Recent, un turneu al Operei române a prilejuit prezentarea artiștilor noștri în fața publicului Festivalului „Dimitria" de la Salonic și al Festivalului „Bemus" de la Belgrad. La Salonic, au fost prezentate trei spectacole cu baletul *Giselle* (în distribuție Magdalena Popa, Alexa Mezincescu, Ileana Iliescu, Marinel Ștefănescu, Gh. Cotovelea — dirijor Cornel Trăilescu) și trei spectacole cu *Trubadurul* (soliști Nicolae Herlea, Octav Enigărescu, Cornel Stavru, Mariana Stoica, Elena Cernei, Magda Ianculescu — dirijor Anatol Kisadji), deosebit de bine primite de public. În cadrul unui program care mai reunea printre oaspeți Filarmonica din Berlin, dirijată de Karajan, ansamblul Nipponia, Filarmonica din Dresda, colectivul de balet al Operei române a prezentat la Belgrad spectacolul *Romeo și Julieta* de Prokofiev (cu Magdalena Popa, Amatto Checiulescu, Gh. Cotovelea, Petre Ciortea, Nicolae Pantazi), deosebit de apreciat de spectatori și presa de specialitate din Jugoslavia.

• — După turneul întreprins de Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj, dirijată de Mircea Cristescu, în Polonia — Varșovia, Lodz, Wroclav, Katovice — cu un program de muzică românțască contemporană *(Formanți* de Șt. Nicu-

lescu, *Muzeul Muzicii* de Anatol Vieru, *Racorduri* de Cornel Ţăranu), lucrări de Bartok şi Britten, ziarul TRYBUNA LUDU scria : „Orchestra de cameră din Cluj, sub conducerea lui Mircea Cristescu, a cucerit ascultătorii, în special cu lucrările aparţinînd compozitorilor români..."

• — Între 14 şi 24 septembrie, colectivul Operei române din Cluj a fost oaspetele stagiunii lirice italiene, în oraşele Livorno, Lucca şi Volterra. „În *Traviata* a excelat protagonista, soprana Niculina Mirea, artistă completă, a cărei voce s-a adaptat perfect creaţiei verdiene (LA NAZIONE)"... în seara a doua (la teatrul „Giglio" din Lucca) s-a început cu *Suor Angelica,* avînd ca interpretă pe Maria Mureşan, care a dăruit toată arta ei vocală şi scenică, făcînd să trăiască întregul dramatism al episodului" (IL. TELEGRAFO) ; „*Aida* (la deschiderea stagiunii teatrului „Goldoni" din Livorno) a fost prezentată într-un cadru scenic de sobră eficacitate şi de efect, cu o regie care a ştiut să înfrunte spaţiul restrîns al scenei, pentru un optim rezultat. În costume magnifice, ajutaţi de o selectă orchestră, unde fiecare îşi are rolul său, un puternic, foarte bine intonat cor, au cîntat Lucia Stănescu-Mazzolini, cu frumoase calităţi vocale, cu o precisă muzicalitate cu care exploatează inteligent bogatul său material sonor ; tenorul Ion Lazăr, cu sunete puternice şi sigure, mai impostate în acute ; mezzo-soprana Milca Nistor, cu un bun şi dens timbru sonor atunci cînd dă drumul emisiei ; ...a dirijat cu multă siguranţă şi cu rezultate de omogenitate, maestrul Ion Iancu, care a pus în evidenţă partitura verdiană cu o fericită intuiţie şi avînt interpretativ..." (IL TELEGRAFO) ; „...corul a fost una din coloanele principale ale spectacolului prin armonia şi varietatea clar obscururilor... În roluri, precizînd inexistenţa unui vedetism în sine şi înlocuirea lui cu un spectacol de *înalt nivel,* o vie apreciere artei Luciei Stănescu-Mazzolini, pentru evidenţa şi bogăţia timbrului, culminînd cu *O cieli azzuri...* (LA NAZIONE) ; în *Faust* „fiecare personaj a fost ales cu atenţie, aşa că restituirea a fost nu numai fericită pentru ascultare, dar şi deosebit de potrivită scenic" (IL TELEGRAFO) ; iar în ce priveşte corpul de balet „un ansamblu excepţional, numeros şi omogen, important prin calitate şi nume... Coregrafia lui Oleg Danovscki (pentru *Lacul Lebedelor)* s-a dovedit a fi din punct de vedere artistic validă şi fidelă" (IL TELEGRAFO).

• — La Bratislava s-a desfăşurat, în luna Octombrie, Festivalul internaţional al tinerilor interpreţi, INTERPODIUM. Printre oaspeţii Festivalului a concertat şi pianista Ilinca Dumitrescu, studentă a Conservatorului din Moscova. Interpretînd *Concertul nr. 3* de Beethoven, Ilinca Dumitrescu a obţinut meritate elogii : „Tînăra artistă dispune de o tehnică şi o muzicalitate perfecte, trăieşte muzica lui Beethoven şi caută să dea factura pură a muzicii. Auditorii au resimţit acest lucru, şi la Bratislava solista a obţinut un suces remarcabil" (PRAVDA,-Bratislava) ; „Ilinca Dumitrescu este, fără îndoială, un mare talent al pianului, cu disponibilităţi tehnice cu totul excepţionale" (VECERNIK) ; „Acordurile impresionante care ieşeau de sub degetele pianistei române Ilinca Dumitrescu au cucerit auditorii, care au aplaudat cu entuziasm muzica acestei talentate artiste" (SMENA) ; Tot ziarul SMENA, denumind-o în concluziile asupra Festivalului „eminenta tînără pianistă română", comentează impresiile în urma recitalului instrumental susţinut cu acelaşi prilej : „Ea este tipul artistei mature din punct de vedere tehnic, care stăpîneşte o bogată paletă dinamică şi are contraste pronunţate în arhitectonica compoziţiei... A strălucit în *Toccata* de Paul Constantinescu, în care a putut să arate din plin virtuozitatea sa". Aceste elogii, reflectînd nivelul la care s-a prezentat talentul în puternică ascensiune al Ilincăi Dumitrescu, i-au determinat pe reprezentanţii Radioteleviziunii din Bratislava să îi solicite şi o serie de înregistrări. O dată cu acest deosebit de reuşit succes, Ilinca Dumitrescu deschide, pentru anul în curs, o activitate concertistică remarcabilă, fiind invitată pentru un turneu în R. P. Polonă şi pentru un concert la Budapesta, prilejuri cu care se vor evidenţia în continuare largile resurse ale carierei sale solistice.

• Pianistul Albert Guttman a obţinut o bursă oferită de Italia, pentru a urma cursul bienal de perfecţionare la Conservatorul „Santa Cecilia" din Roma, curs pe care, în urma susţinerii examenului (19 iulie 1972), l-a absolvit cu calificativul „Dieci e lode" (10 cu laude). În anul academic 1972, el a fost numit şi colaborator oficial pentru muzică de cameră la Cursurile de perfecţionare de vioară (prof. Pina Carmirelli) şi violoncel (prof. Amedeo Baldovino) în cadrul Academiei naţionale „Santa Cecilia" din Roma. Albert Guttmann a întreprins şi o serie de turnee de concerte, în compania violoncelistului Radu Aldulescu şi violonistei Pina Carmirelli. Iată cîteva comentarii *în Italia :* „Albert Guttman s-a dovedit a fi un pianist excepţional pregătit, cu o frazare mereu sigură şi limpede" (IL GAZZETINO — Veneţia, iunie 1971). *În Republica Sud Africană :* „Albert Guttmann a fost un excelent partener, realizînd o sensibilă balanţă de cuplu" (THE STAR — Johannesburg, mai 1972) ; „...a dovedit o măiestrie a claviaturii care a înălţat interpretarea lui Beethoven la culmi arareori auzite" (EASTERN PROVINCE HERALD — Port Elizabeth — mai 1972) ; „la pian, A. G. s-a dovedit a fi o constantă şi impunătoare forţă de susţinere a partenerului, stabilind un echilibru ideal cu acesta" (THE S.A. FINANCIAL GAZETTE — Johannesburg — mai 1972) ; în Mozambic : „Guttmann, mereu prompt şi aderînd la limbajul violoncelului..." (DIARIO) ; „sonata de Beethoven a fost interpretată extraordinar, demonstrînd cea mai perfectă dintre muzicalităţi şi o sensibilitate prodigioasă" (NOTICIAS — mai 1972) ; în *Rhodesia ;* „...pianistica fermă şi comunicativă a lui Albert Guttmann" (The SUNDAY NEWS — Bulawayo) ; *în Portugalia :* „A. G. care s-a relevat pe deplin la înălţimea artistei (P. Carmirelli) şi a operelor la care a fost co-realizator — a depăşit simpla funcţie de acompaniator prin sensibila pătrundere a textelor şi a sensului estetic şi interpretativ al violonistei" (DIARIO DE NOTICIAS — Lisabona, iunie 1972). Paralel cu aceste concerte, Albert Guttmann a realizat şi înregistrări radio (R.A.I., Johannesburg, Bulawayo) şi a participat împreună cu violoncelistul Cătălin Ilea la Concursul internaţional de duo instrumental de la Forte dei Marmi — Italia, sept. 1972 —, obţinînd Premiul I şi Medalia de aur.

LILIANA CONSTANTINESCU

NOTE

• În cadrul Festivalului internațional de la Veneția a fost prezentată în premieră opera *Lorenzaccio* de Sylvano Bussotti. Tradiția liricii italiene, de la madrigalul lui Monteverdi pînă la arta contemporană de avangardă, trecînd prin Verdi și Dallapiccolla, este fructificată într-o operă originală, de o reală forță expresivă. Orchestra Radiodifuziunii poloneze din Katowice, Corul Radiodifuziunii din Hamburg și soliști de primă mărime (Liliana Poli, Maria Soderini, Mirto Picchi) au asigurat redarea cu succes a lucrării, în sala istorică a teatrului *La Fenice*.

• În cadrul aceluiași festival, un concert a fost consacrat muzicii lui Goffredo Petrassi, una din personalitățile de frunte ale artei italiene contemporane. În cadrul altor concerte au putut fi auzite lucrări de Aldo Clementi, Dieter Schnebel, Maurizio Kagel, iar Compania de balet „Merce Cunningham" a prezentat lucrări concepute pe muzica lui John Cage.

• „Vreau să arăt în mod clar că consider pe Bach, Beethoven și Debussy ca pe cei mai mari maeștri ai mei. I-am studiat în profunzime și am publicat studii despre lucrările lor. Acum îi învăț pe studenții mei să îi aprecieze. Dacă ei nu ar fi existat, nici eu nu aș fi fost, nici chiar civilizația apuseană nu ar fi devenit ceea ce este astăzi. Ei sînt cultura mea." Cu aceste cuvinte își definește Stockhausen poziția sa estetică, în cursul unui interesant interview acordat lui Amir Taheri, pentru ziarul Kayhan International (Teheran, 9 septembrie 1972). În continuare, compozitorul arată felul în care încearcă să valorifice numeroase împrumuturi din culturile extraeuropene. „Eu încerc să iau din toate culturile tot ceea ce pot să recreez eu însumi... În același timp încerc în mod constant să ridic, ceea ce iau, la un mai înalt nivel de intensitate și de conștiință... Numai după ce am descoperit pe japonezul din mine am putut realiza transformările structurale care să mascheze muzica mea. Eu nu imit, niciodată n-am făcut-o. Fiecare ființă umană conține în stare latentă ceva din celelalte ființe, cu comportamentele și impulsurile lor. Aceste făpturi care dorm într-însa trebuie redeșteptate... Trebuie să pătrundem în subconștientul nostru și să deșteptăm părțile adormite din noi... De-a lungul multor ani am învățat că instrumentele electronice mă ascultă mai bine decît cele tradiționale. Fabula cu mașina care supune omul, ca în Goethe, nu mai este adevărată, omul și mașina au devenit una... Eu cred că vocea omenească este încă cel mai bun instrument care există. Voi scrie din ce în ce mai mult pentru voci, chiar în exclusivitate cîtva timp de acum înainte..."

• Muzica lui Stockhausen a fost situată pe prim plan în cadrul celui de al VI-lea Festival de la Shiraz-Persepolis. De-a lungul a zece concerte, din care unele s-au desfășurat în fața publicului de pe stradă și în bazar, a putut fi auzită întreaga creație a compozitorului. Muzica lui Stockhausen a stîrnit vii controverse, reflectate în presa de specialitate.

• Muzica franceză a pierdut pe unul din artiștii săi de frunte. Marele pianist Robert Casadesus s-a stins în vîrstă de 73 de ani. Concertist de reputație mondială, mare interpret al muzicii lui Scarlatti, Rameau, Mozart, Schumann sau Debussy, profesor și compozitor, el făcea parte dintr-o familie care a dat muzicii franceze mai mulți reprezentanți de elită. Anul trecut, fiul său, pianistul Jean Casadesus, a murit în urma unui accident. Înregistrările lui Robert Casadesus, ca solist, precum și cele realizate împreună cu soția sa, pianista Gaby Casadesus, sau cu violonistul Zino Francescatti, se înscriu printre succesele discografiei contemporane.

• În cadrul primului Festival al Cîntecului de la Alexandria (Egipt), desfășurat în luna August 1972, țara noastră a repurtat un frumos succes. Piesa *I believe in your eyes (Cred în ochii tăi)* de Noru Demetriad (pe text de Sanda Voicu), prezentată în concurs de Doina Badea, a fost distinsă cu Premiul III. Premiul I l-a obținut piesa *Robin* (autor și interpret: Colin Richards, Anglia), iar Premiul II — piesa *Peace be with you* de Ed. Cassar (Malta), prezentată de Enzo Guzman. Premiul pentru cea mai populară compoziție a fost acordat piesei bulgare *Be all in love*, cîntată de tînăra interpretă Margarita Kranova.

• Adunarea comemorativă a centenarului Skriabin, care a avut loc la Moscova, în marea sală a Conservatorului, a cinstit memoria compozitorului rus prin două conferințe (prima, ținută de compozitorul Rodion Scedrin; a doua, de muzicologul I. Martînov) precum și printr-un concert festiv care a cuprins *Poemul Extazului* și *Concertul pentru pian și orchestră* de Skriabin — interpretate de Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S., dirijată de Evghenii Svetlanov (solist — Stanislav Neuhaus).

• *Teatrul liric de cameră*, deschis la Moscova la începutul anului 1972, a luat ființă prin colaborarea Uniunii Compozitorilor Sovietici cu organizațiile de concert moscovite. Teatrul dispune de o orchestră restrînsă și de un număr de soliști recrutați din tineri absolvenți de conservator și chiar din studenți ai Institutului pedagogic Gnesin și ai Institutului de artă teatrală Lunacearski. *Teatrul liric de cameră* este o veritabilă bază experimentală pentru compozitorii sovietici. Prima operă reprezentată a fost *Nu numai dragostea...* de Rodion Scedrin (pe un libret de V. Katanian, inspirat din nuvelele lui S. Antonov). Regia este semnată de B. Pokrovski, directorul artistic al teatrului, artist al poporului al U.R.S.S. Printre proiectele viitoare se numără opera comică *Prea mult zgomot din cauza inimilor...* de T. Hrennikov, *Nasul* de D. Șostakovici precum și opera puțin cunoscută a lui Bortneanski, *Șoimul*.

ILEANA RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La nation en tant que concept à la lumière des documents de la conférence nationale du Parti Communiste Roumain et ses implications dans le processus de développement de notre culture musicale

Dr. **VASILE TOMESCU**

Abordant les multiples problèmes du monde contemporain et du développement de la Roumanie socialiste dans un esprit véritablement scientifique et sous un angle de pénétrante vision sur l'avenir, le Rapport du camarade Nicolae Ceaușescu à la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain met en lumière avec une éloquence toute péremptoire les aspects impliqués par l'évolution du concept „nation" sur le chemin des transformations sociales-historiques de l'humanité, ainsi que les conséquences d'ordre spirituel déterminées par ce processus de développement, processus que d'ailleurs il définit dans ce qu'il a de spécifique. S'opposant tout principalement à la thèse qui prône la nation comme une catégorie spontanée et qui grave les caractères de celle-ci dans l'éternité et pour l'éternité, mais s'opposant aussi bien à l'autre thèse qui considère la nation comme ces éphémérides déjà tombées en désuétude à l'étape — celle de notre monde contemporain — des confluences mondiales sur le plan des domaines essentiels de la vie et des échanges générateurs de progrès général, le document, approuvé comme fondamental par la totalité des communistes de Roumanie, reflète dès lors une pensée moderne et créatrice, dialectique, originale et clairvoyante. La nation, en tant, que concept, y est envisagée comme „le résultat d'un processus historique complexe, de caractère progressiste". Il y est dit : „La nation, on le sait, est apparue, en tant que telle, à une époque d'épanouissement, de développement de la société humaine, en constituant à son tour un puissant facteur de progrès et de civilisation pour le monde des humains". Loin de lui accorder un sens isolationniste, restrictif, rétrospectif ou hiérarchique, le Rapport considère la nation comme l'expression d'une identité dans l'universel, l'une de ces valeurs multiples qui s'affirment positivement dans le temps et l'espace, dans l'ordre social-historique et culturel-artistique. En montrant que „le processus de formation des états nationaux, des nations, est loin d'être achevé", le document précise : „D'ailleurs, même dans les pays développés, dans lesquels la nation jouit d'un long passé historique, on constate néanmoins que le sentiment national, la défense de l'indépendance et de la souveraineté nationales constituent les facteurs de toute première importance sur le chemin des transformations démocratiques, révolutionnaires, du progrès social". Profondément marxiste, cette conception concorde nécessairement aux points de vue actuels véritablement scientifiques, qui infirment les théories partageant le monde suivant des critères biologiques étroits, ou d'après de subjectifs classements quantitatifs ou qualitatifs déclarés *a priori* comme supérieurs ; il va de soi que ces théories se répercutaient de manière négative dans la pensée esthétique, dans celle sociale-ethnographique et même dans l'histoire de l'art. Du point de vue du progrès humain, par exemple, la science contemporaine établit une relation antinomique entre la notion de „race" et celle de „nation", tel qu'il n'y a pas longtemps nous avons eu l'occasion de l'apprendre en écoutant le professeur Ruffié au Collège de France ; en effet, en affirmant que „la notion de race ne s'applique pas à l'homme", le conférencier finissait son exposé sur l'idée que

„l'homme a remplacé l'évolution biologique par une évolution sociale-culturelle" *(Le Monde,* le 9 dec. 1972, p. 13).

Bien mieux cependant que cette définition évolutionniste que les scientifiques de la classe bourgeoise sont parvenus à appliquer au concept de nation — encore que centré sur l'ordre capitaliste historiquement limité —, le document du Parti Communiste Roumain entreprend l'analyse des traits nouveaux et novateurs de la nation engendrée par l'ordre socialiste supérieur. „L'affirmation puissante des caractéristiques fondamentales de la nation dans les conditions du processus de formation de la société socialiste" — lit-on dans le Rapport — „se produit parallèlement au changement de caractère de quelques uns de ses traits et à l'apparition de traits nouveaux, qui viennent renforcer — sur de nouvelles bases — la nation socialiste. J'envisage en premier lieu — remarque le Secrétaire Général du Parti — le fait que les bases de la nation socialiste reposent sur une communauté d'intérêts liés à l'ordre social nouveau, fondé par la propriété socialiste des moyens de production. En même temps, dans les conditions du socialisme, nous sommes témoins de la formation d'une conception unique sur le monde et la vie, conception fondée sur le matérialisme dialectique et historique. Une science et une culture nouvelles prennent ainsi naissance, en même temps que se cristallise une nouvelle étique, une étique avancée qui contribue à la formation de l'homme nouveau, l'homme de la société socialiste et communiste".

Considérée dans ce contexte, la musique roumaine, renfermée dans ce qu'elle a de plus spécifiquement national, transgresse le périmètre de l'affirmation proprement-dite d'une école musicale nationale dans le sens classique de la notion, pour s'identifier à l'ethnie roumaine même, attestée par l'histoire sous la forme d'un processus d'évolution qui commence il y a plus de 2000 ans et qui ne cesse de se transformer, d'ailleurs comme la nation elle-même. L'âge appréciable de ce processus d'ethno-genèse — qui, sur le plan de la culture musicale des ancêtres du peuple roumain est attestée avec évidence par de prestigieux historiens grecs et latins ainsi que par des vestiges archéologiques parsemés généreusement au long de l'Histoire depuis le centre de Rome jusque sur le sol de la Transylvanie, de l'Olténie ou de la Dobroudja — l'âge imposant, avons-nous dit, de l'ethno-genèse roumaine projette sur l'axe de simétrie du présent, l'avenir largement ouvert d'une musique étroitement liée à la spiritualité de la nation. A une condition près, cependant : que le rapport entre les données sociales-historiques et ethnographiques de la nation roumaine d'une part, et la musique représentative de notre spiritualité d'autre part, puisse à un moment donné être envisagé sous son aspect contradictoire, en permanente évolution quant à ses traits originaux — unitaires et indélébiles en tant que fond, mais variés, divers, novateurs en tant que forme.

La musicologie nationale qui, pendant ces premières vingt-cinq années de la jeune république roumaine, a pris de l'essor en suivant l'exemple de quelques illustres maîtres tels que George Breazul, Constantin Brăiloiu, Ioan D. Petrescu, est parvenue à pouvoir discerner dans l'inextricable dédale des conjonctures historiques, à pouvoir détacher du noeud des confluences proto-roumaines et roumaines d'une part, ou étrangères d'autre part, ce qui constitue l'essence de la pensée et de la sensibilité musicales qui nous sont absolument propres. C'est grâce à ces études musicologiques et de folklore comparé, ainsi qu'à celles qui concernent la dynamique des moments et des éléments de jointure entre la musique du peuple roumain et celle d'autres peuples, qu'on peut de nos jours se vanter de savoir plus long qu'auparavant sur les emprunts opérés de très bonne heure par le génie musical roumain dans le monde hellénique et oriental (perso-arabo-turc), ainsi que chez les Byzantins, les Slaves, les Italiens, les Français, les Allemands, les Hongrois, mais aussi sur ses propres valeurs et expériences que, généreusement, il a su offrir aux cultures avec lesquelles il entrait en contact. En élargissant la zone des investigations philogénétiques sur le folklore relativement moderne, que nous l'envisagions dans les notations musicales léguées par les prédécesseurs, ou que nous l'examinions à travers le langage musical actuel du peuple, nous constaterons que les recherches de nature historique éclairent les régions de l'onthogenèse de notre musique nationale demeurées jusqu'à présent dans l'ombre. La musique en effet, telle qu'elle ressort de l'exploration de riches et irréfutables témoignages, a largement participé au moyen de créations mélodiques et de contributions théoriques, au processus d'évangélisation de la population établie sur le territoire de notre pays, ce processus s'effectuant aux confins du monde oriental, grec et latin et précédant la formation des civilisations et des cultures nationales de l'espace sud-est européen. Depuis Aristote et Platon, jusqu'à Ovide et Virgile, on peut de nos jours prendre à témoin des sources qui attestent la vive présence du culte orphique chez les Géto-Daces et autres populations indigènes. Depuis Nicéta de Rémésiana et Paulin de Nola, jusqu'à Théophanès le Confesseur et Théophraste, la paléographie musicale byzantine offre des références aux Protoroumains, lesquelles expliquent d'ailleurs — et justifient — la présence de certains monuments de la culture musicale universelle sur le territoire de notre pays, comme par exemple l'*Evangéliaire Grec* de Jassy daté du IX-e siècle et parvenu à une époque ultérieure, pour des raisons toutes naturelles, depuis le Mont Athos jusque sur le sol roumain. Les écrits de Geoffroy de Villehardouin, premier chroniqueur des Français, *La Chanson de Roland,* cette grande épopée littéraire-musicale de l'époque carolingienne, les chansons de quelques troubadours — tels Philippe Mousquet ou Peyro Vidal — errant dans les parages de l'Orient grec et valaque, font mention du nom des aïeux de notre peuple et des exploits guerriers des Roumains, en attestant en même temps la présence de la musique chez ces derniers. Les documents de langue latine des XIIe et XIIIe siècles témoignent de la présence de quelques envoyés des monastères transylvains auprès de la plus ancienne école de musique européenne *(Ars Antiqua)* de Notre-Dame de Paris, afin d'y être instruits dans les secrets de l'art musical de leur époque, et l'humaniste roumain Nicolas Olachus rédige dans une édition contemporaine un manuscrit de no-

tation musicale du type français septentrional, daté de 1078 et qui, en tant que tel, este connu sous le nom d'*Évangile d'Olachus*. Les chroniques de Froissart ou celles de Michel Ducas nous renseignent que les jeunes Roumains du temps de Mircea l'Ancien chantaient en employant des mots de leur langue ancestrale ; plus tard, l'époque si glorieuse d'Etienne le Grand de Moldavie ou celle de Michel le Brave charmaient par l'éclat des mélodies vocales et instrumentales que de nombreux chroniqueurs d'Europe et d'Asie entendirent et qu'ils mentionnent lorsqu'ils décrivent les coutumes roumaines contemporaines. Les psaumes de Clément Marot et de Théodore de Bèze sont repris par le métropolite Dosithée qui en fait de la poésie et de la musique roumaine, que — plus tard, au XIXe siècle — notre grand rhapsode Anton Pann empruntera et transposera dans un langage tout nouveau. Pour revenir au XVII-e siècle, citons tout particulièrement Démètre Cantemir dont le nom demeure inscrit sur un des murs intérieurs d'un édifice culturel de Paris et dont la vaste érudition dans l'art musical le rendit célèbre à son époque pour ses traités sur la musique orientale et les mélodies turques transcrites en notation occidentale par ses amis et admirateurs. D'ailleurs, à son fils Antiochus, Voltaire va témoigner de la profonde admiration qu'il avait eue pour le père érudit et, bien plus tard, les savants emmenés par le jeune Bonaparte de son expédition égyptienne, ne manqueront pas de consigner l'écho des contributions de Cantemir. Ce même XVIIe siècle, suivi du XVIIIe attirera de remarquables musiciens de l'Europe occidentale dans les villes de Transylvanie et enregistrera la formation de véritables écoles de création et d'interprétation locales, dignes des grandes conquêttes culturelles de l'époque. Le XIXe siècle enfin, va occasionner à la conscience musicale européenne une connaissance multilatérale des valeurs de la musique roumaine, étroitement mêlée au contexte de la lutte nationale pour la libération sociale et l'union des trois pays roumains. Des Français de grande renommée, comme le latiniste Philarète Chasle, Michelet et Quinet écoutent avec émotion et restent charmés par la beauté des airs roumains dont ils interprètent le sens esthétique à partir des chansons que leur présentent Costache Rosetti, Maria Rosetti ei Hermione Assachi-Quinet, éminente interprète et analyste de la musique. Sully Prudhomme, Théophile Gauthier, Jules Brun s'enthousiasment à l'ouïe de Petrea Crețul Șolcan, célèbre laoutar, et Raffet, Bouquet, Lancelot, Valério rendent par des lignes et des couleurs subtilement expressives des scènes musicales du pays. Au même siècle et dans le même contexte de la lutte nationale, des thèmes de l'histoire des Roumains inspirent des créations musicales que Paris n'aura pas hésité de représenter, tel, l'année même de l'insurrection de Tudor Vladimirescu, ce ballet du *Soldat Moldave*. Dailleurs, d"Italie suivra l'exemple, puisque l'opéra *Trajan en Dacie* de Giuseppe Nicolini, disciple de Cimarosa, commence par conquérir le Théâtre d'Argentine de Rome en 1807, ensuite 17 autres scènes lyriques italiennes, pour aboutir au Théâtre Imperial de Vienne où l'oeuvre déclenche d'ardents sentiments de solidarité à l'égard des Valaques assujettis par la Couronne des Habsbourgs. Un passage de la musique de cet opéra, heureusement conservé en entier, a été enregistré à des fins documentaires et offert à l'occasion d'une récente conférence que nous avons donnée à Rome ; il a été considéré par le chroniqueur de la Radiodiffusion romaine et par la presse de cette ville comme parfaitement édifiant du patriotisme généreux que recèle le thème historique dont s'est inspiré l'auteur de l'opéra.

La deuxième moitié du XIXe siècle emmène dans le concert de la musique européene une nouvelle voix : celle du folklore roumain. Son originalité se laisse découvrir non seulement par l'apport inné de quelques fameux laoutars qui remplirent de surprise émue les participants aux expositions universelles de Paris, mais aussi par les contributions théoriques de Gavriil Musicescu, d'ailleurs fort apprécié dans les pages des publications contemporaines, et de Dimitrie G. Kiriac, l'un des premiers élèves et disciples de la Schola Cantorum de Paris. Des ethnomusicologues français, tels Julien Tiersot, notent les airs qu'il recueillent de la bouche même des laoutars, pour en sortir d'intéressantes études dans lesquelles ils exposent et analysent les traits structuraux et expressifs du folklore roumain. Les compositeurs eux-mêmes, Charles Gounod, qu'Alecsandri appréciait si hautement, Erik Satie, le grand ami de Brâncuși, finissent par connaître et noter quelques mélodies roumaines qui, les inspirant par la suite, donneront naissance, entre autres, à la Suite des *Gnossiennes* de Satie, qu'Alfred Cortot tenait pour une oeuvre ouvrant largement la voie à l'art nouveau impressionniste par son harmonie modale si libre et par son mouvement préfigurant le principe *parlando rubato* arrivé par la suite à la perfection chez Bartók et chez Enesco. N'oublions pas non plus cet autre résultat de la connaissance des mélodies roumaines, cette *Danse roumaine* pour piano et orchestre de Charles Gounod, récemment découverte et qui, sans doute, reflète l'image qu'a pu se faire le grand compositeur de la musique roumaine en en prenant contact — quoiqu'assez superficiellement — à travers l'art des laoutars roumains de l'époque.

Bien plus riches et féconds que nous ne saurions les crayonner dans ces quelques lignes, les différents aspects de la musique roumaine pénétrant dans l'universelle, comme l'expression vivante de la sensibilité nationale, ont précédé en grand nombre et ont préparé longtemps à l'avance l'apparition non seulement du premier grand fondateur de l'école nationale moderne — Georges Enesco —, mais aussi des précurseurs de cette musique, dignes de nos éloges et qui ont éclairé la fin du XIXe siècle. Si cette vérité n'a pas été suffisamment comprise et ne l'est pas encore assez, sur le plan de la musique universelle, c'est que des circonstances historiques internes et externes ont favorisé l'ignorance, les préjugés et les intérêts contraires à l'équité entre nations et justices sociales dans le monde. En ce qui concerne les musiciens de l'entre-deux-guerres, ceux-ci en s'assumant pour la première fois dans l'histoire de manière absolument consciente le rôle de militer avec leurs armes spécifiques — sui-

vant le mot d'Enesco — pour le progrès social et national du peuple qui les a engendrés, ils réussirent à rendre dans les crèations les plus authentiques toute la noblesse de la sensibilité roumaine, l'humour optimiste, les aspirations humanistes et démocratiques, les traits cardinaux de la nature du peuple roumain.

Arrivés au moment du triomphe du socialisme en Roumanie et de l'affirmation conséquente de la culture et de l'art roumains en tant que facteurs actifs dans la définition du profil spirituel de la nation en permanente évolution, la création et la vie musicales trouvent dans la nouvelle vie du peuple des ressources, des significations et des responsabilités d'ordre supérieur. Plus que jamais ouverte aux expériences les plus diverses et les plus fertiles de l'art contemporain, dans lequel elle s'intégre suivant un programme, la musique roumaine actuelle justifie son rôle et confirme sa valeur dans la mesure qu'elle comprend et exprime par des moyens propres et inédits, animés de dévoûment et de générosité, la marche ascendante de notre peuple sur la voie historique de la civilisation et de la culture. Aspirer d'appartenir au monde contemporain signifie tout d'abord pour nos compositeurs l'idéal d'exprimer le plus fidèlement la vie spirituelle d'une nation qui bénéficie d'un long et prestigieux passé historique et culturel et qui s'identifie actuellement à l'esprit général grâce au trésor de ses traditions musicales populaires encore vivantes et de ses contributions modernes consacrées dans l'arène mondiale.

On lit dans les chroniques de nos jours de nombreuses appréciations qui ne peuvent que nous combler de joie, tout comme ces différentes opinions recueillies de la bouche des musiciens étrangers et qui nous font honneur. La conscience musicale universelle s'est enrichie de monodies roumaines ancestrales insérées dans le répertoire du „Madrigal", de mélodies d'une vitalité sans pareil jouées magistralement de la flûte de Pan par Gheorghe Zamfir, des oratorios de Paul Constantinesco dont la musique est imprimée aussi sur disque, des créations d'Enesco et de Jora, enfin des agencements sonores tout nouveaux qui placent nos compositeurs actuels parmi les chercheurs d'horizons inédits. Mais, comme vient de nous le dire tout récemment le compositeur Günther Bialas, ce qui caractérise la musique roumaine c'est le sérieux, le sens de la responsabilité, l'exigence de l'acte artistique intégral, sans tenir compte du style ou de la formation musicale du créateur, en un mot ce sont ces affinités de sentiments qui de tous temps ont constitué le trésor commun des musiciens roumains. Ce sont ces traits du reste qui sur le parcours du vaste cercle temporel qui unit le passé à l'avenir de notre art, symbolisent le passé glorieux et l'avenir radieux de la nation roumaine.

Dans l'examen que nous essayons de faire de notre musique — en le faisant nous-mêmes, en tant que musiciens — du point de vue de sa présence dans le monde et l'esprit contemporain et surtout dans l'esprit du socialisme contemporain, il nous faut, certes, partir des réalisations, mais aussi envisager courageusement les échecs, les non-réalisations du domaine de la création et de l'éducation musicales, du domaine des concerts et des spectacles, de l'étude et de la vulgarisation dans les masses du public de la musique. Ce n'est qu'ainsi que nous arriverons à pleinement comprendre que l'essence de la relation musique et vie nationale — cette nation se trouvant engagée sur la voie du socialisme — ne saurait être qu'une continuelle exigence, qu'une profonde vérité patriotique et humaine, qu'un vif et puissant esprit de responsabilité artistique. C'est là le sens hautement engageant que nous détachons de l'étude du Rapport du Secrétaire Général du Parti à la Conférence Nationale, puisque c'est là, nous en sommes sûrs, l'avenir d'or de la musique roumaine.

Musique de chambre*)

(Trios, Quatuors, Quintettes, etc.)

Beloiu, Nicolae

— *Concerto de chambre pour 2 violons et alto* (1965)
partition de poche
parties

Berger, Wilhelm G.

— *Quatuor à cordes no. 5* (1964)
partition de poche
parties
— *Quatuor à cordes no. 6* (1966)
— *Quatuor à cordes no. 7* (1969)
partition
parties

Bobescu, Constantin

— *Paraphrase sur le motif de la „Hora Staccato" de Grigoraş Dinico, pour quintette d'instruments à vents* (1970)
partition
parties

Buicliu, Nicolae

— *Quintette d'instruments à vents* (1966)
partition
parties

Bughici, Dumitru

— *Divertissement pour violon, violoncelle et piano* (1964)
partition
parties

Capoianu, Dumitru

— *Trio pour violon, alto et violoncelle* (1971)
partition de poche
parties

Ciortea, Tudor

— *Quintette avec piano* (1961)
partition avec parties
— *Din Isprăvile lui Păcală (Des Espiègleries de Pacala)*, octuor pour flûte, hautbois (cor anglais), clarinette, basson, cor, alto, violoncelle et piano (1970)
partition
parties

Comes, Liviu

— *Divertissement pour quintette d'instruments à vent* (1970)
partition de poche
parties

Constantinescu, Dan

— *Variations pour violon, alto, violoncelle et piano* (1968)
partition

Constantinescu, Paul

— Din cătănie *(Au service militaire)* — Trois caricatures musicales pour deux cors, deux trompettes, trombone, batterie et piano (1962).
partition
parties
— *Deux études en style byzantin pour violon, alto et violoncelle* (1967)
partition de poche
parties

Feldman, Ludovic

— *Trio à cordes* (1958)
partition de poche
parties

Glodeanu, Liviu

— *Inventions pour quintette d'instruments à vents et percussion* (1967)
partition de poche
parties

Grigoriu, Theodor

— *Pe Argeş în sus (En remontant l'Argeş)* — suite pour quatuor à cordes (1958)
partition de poche
parties

Herman, Vasile

— *Variantes* — pour deux clarinettes, piano et percussion (1970)
partition

Istrate, Mircea

— *Burlesque* — concerto de chambre pour cinq instruments (1964)
partition de poche
parties

Jora, Mihail

— *Quatuor à cordes no. 2, op. 52* (1969)
partition de poche
parties

Mendelsohn, Alfred

— *Quatuor à cordes no. 5* (1958)
partition de poche
parties
— *7 Miniatures pour quintette d'instruments à vents et petit orchestre ad libitum* — (1963)
partition

Meţianu, Lucian

— *Quatuor à cordes no. 2* (1970)
partition
parties

Moroianu, Bogdan

— *Quatuor à cordes no. 2, op. 18* (1969)
partition de poche
parties

Olah, Tiberiu

— *Equinoxes,* trio pour chant, clarinette et piano (1968)
partition

Oniţiu, Virgil

— *Quatuor à cordes* (1964)
partition de poche
parties

Paladi, Radu

— *Quatuor à cordes* (1960)
partition de poche
parties

Petra-Basacopol, Carmen

— *Trio pour violon, violoncelle et piano op. 11* (1969)
partition

Raţiu, Adrian

— *Concertino per la „Musica Nova"* (1969)
partition

Rogalski, Theodor

— *Quatuor à cordes* (1963)
partition de poche
parties

Socor, Matei

— *Trei şalviri (Trois charlatans),* sextuor pour instruments à vent et récitant ad libitum (1971)
partition
parties

Szabo, Csaba

— *Le quatuor de la Jeunesse* (1964)
partition de poche
parties

Vancea, Zeno

— *Quatuor à cordes no. 4* (1967)
partition de poche
parties

Varga, Ovidiu

— *Quatuor à cordes no. 1 („Le printemps de la vie")* (1962)
partition de poche
parties

Vieru, Anatol

— *Quintette avec clarinette* (1963)
partition de poche
parties

★

Musique d'opéra, d'opérette et ballet

Bentoiu, Pascal

— *L'amour médecin, opéra bouffe* en un acte d'après Molière
réduction pour voix et piano. Livret du compositeur (1970)

Chiriac, Mircea

— *Iancu Jianu (Iancou Jianou)* — ballet en trois actes ; réduction pour piano. Livret de Oleg Danovski. Texte en roumain et en français (1971)

Constantinescu, Paul

— *O noapte furtunoasă (Une nuit orageuse),* opéra-comique d'après la pièce de même nom de Caragiale.
réduction pour voix et piano (1958)

Drăgoi, Sabin V.

— *Năpasta (Fausse accusation),* livret d'après le drame de même nom de Caragiale
réduction pour soli, choeurs et piano (1961)

Dumitrescu, Gheorghe

— *Răscoala (L'Insurrection),* drame musical populaire, en 4 actes (6 tableaux) d'après le roman de même nom de Liviu Rebreanu
réduction pour soli, choeurs et piano ; livret (1963)

— *Fata cu garoafe (La jeune fille aux oeillets),* opéra en 4 actes (7 tableaux), livret de Nicolae Tăutu.
réduction pour soli, choeurs et piano ; partition et livret (1964)

Jora, Mihail

— *Demoazela Măriuţa (Damoiselle Marioutza),* ballet en 3 tableaux (1967)

Petri, Norbert

— *Trandafirii Doftanei (Les roses de Doftana),* opéra en 3 actes (7 tableaux), livret de Daniel Drăgan
réduction pour soli, choeurs et piano ; partition et livret (1964)

Popovici, Doru

— *Mariana Pineda,* tragédie en un acte d'après Federico Garcia Lorca. Livret du compositeur (1970)

Profeta, Laurenţiu

— *Le Prince et le Mendiant,* ballet en 4 actes. Livret, d'après Mark Twain, par Ionel Hristea et Oleg Danovski.
réduction pour piano (1970)

★

Barbu, Filaret

— *Ana Lugojana* — opérette en 3 actes. Livret de V. Timiş, P. Andreescu et Al. Sahighian
réduction pour soli, choeurs et piano (avec livret) (1962)

Dendrino, Gherase

— *Lysistrata* — opérette en 2 actes (6 tableaux), Livret de N. Constantinescu et G. Voinescu,
réduction pour soli, choeurs et piano (avec livret) (1963)

Hartulary-Darclée, Ion

— *Airs et duos d'opérettes* (1967)
(Caprice antique, L'amour masqué, Mademoiselle Sans-Façons, L'Amazone, Margéry, Operetta)

— *Choeurs d'opéra,* I-er vol. (1960) édition publiée par les soins de G. Derieţeanu (Beethoven, Tchaïkovsky, Verdi, Smetana, Borodin, Gounod, Leoncavallo, Mascagni, Meitus, Gheorghe Dumitrescu)

— *Choeurs d'opéra,* II-e vol. (1962) édition publiée par les soins de G. Derieţeanu
(Beethoven, Flotow, Lalo, Verdi, Moussorgsky, Wagner, Prokofiev, Gheorghe Dumitrescu)

— *Choeurs d'opéra,* III-e vol. (1965) édition publiée par les soins de G. Derieţeanu
(Gluck, Beethoven, Donizetti, Rossini, Ponchielli, Boito, Nicolai, Wagner, Glinka, Prokofiev, Paul Constantinescu, Drăgoi, Gheorghe Dumitrescu)

— *Airs d'opéra* (1961) édition publiée par les soins de Vasile Micu
(Mozart, Donizetti, Glinka, Rossini, Bizet, Moussorgsky, Wagner, Tchaïkovsky, Erkel, Verdi, Saint-Saëns, Puccini, Gheorghe Dumitrescu)

— *Airs d'opéra* (1962) édition publiée par les soins de Miralena Marinescu
(Delibes, Thomas, Mozart, Verdi, Puccini, Bellini, Weber, Tchaïkovsky, Wagner, Bizet, Gounod, Flotow, Rimski-Korsakov, Mozart, Massenet, Verdi, Puccini, Ponchielli, Drăgoi)

— *Airs d'opéras roumains,* I-er vol. (1962) édition publiée par les soins de George Ionescu
(Caudella, Flondor, Tiberiu Brediceanu, Monţia, Zirra, Nonna Otescu, C. C. Nottara, Enescu, Drăgoi, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu)

— *Airs d'opéras roumains,* II-e vol. (1965) édition publiée par les soins de George Ionescu
(Stephănescu, Drăgoi, Bobescu, Gheorghe Dumitrescu, Teodossiu, Popovici, Trăilescu, Petri)

— *Airs et duos d'opérettes* (1960) édition publiée par les soins de Radu Şerban
(Johann Strauss, Zeller, Miliutin, Porumbescu, Dendrino, Barbu, Dunaevski, Suppé, Millöcker, Schubert)

— *Airs et duos d'opérettes* (1962) édition publiée par Ion Dacian
(Offenbach, Suppé, Johann Strauss, Millöcker, Audran, Zeller, Miliutin, Dunaevski, Dendrino, Kirculescu, Barbu)

---

*) Suite de l'extrait du Catalogue des Editions Musicales de *l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie.*

CUPRINS

Dr. *VASILE TOMESCU*
Republica 1
DORU POPOVICI (muzica) ; *PETRE GHELMEZ* (versurile)

Republică, lumină de steag, roditoare . (planșă)

DAN BUCIU
Creația românească corală de mase în anul XXV 3

COSTIN CAZABAN
Ludovic Feldman — „Lumini și umbre" . 5

DORU POPOVICI
Simfonia Banatului 8

NICOLAE BOBOC
25 de ani de la înființarea Operei de Stat din Timișoara 13

ION ROMÂNU
25 de ani de la înființarea Filarmonicii de Stat „Banatul" 14

DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

C. RĂSVAN
Cenaclu dedicat aniversării Republicii . . 16

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

V. CRISTIAN, J.-V. PANDELESCU, C. RĂSVAN, IOSIF SAVA, DAN BUCIU, GEORGE SBÂRCEA, TEODORA ALBESCU 17

RECENZIE

TITUS MOISESCU
Tiberiu Brediceanu — Melodii populare românești din Banat 31

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

EDGAR ELIAN
Leipzig 1972 33
G. S.
„Săptămînile muzicale" de la Budapesta . 36

TITUS MOISESCU
„Toamna Varșoviană" — 1972 37

LILIANA CONSTANTINESCU
Prezențe românești 38
ILEANA RAȚIU
Note 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. *VASILE TOMESCU*
La nation en tant que concept à la lumière des documents de la conférence nationale du Parti Communiste Roumain 41

Extraits du Catalogue des Editions Musicales (en français par Colette Ghimpețeanu) . 47

SOMMAIRE

Dr. VASILE TOMESCU
La République 1
DORU POPOVICI (musique) ; *PETRE GHELMEZ* (vers)
République, lumière d'oriflamme, féconde (planche)
DAN BUCIU
La création chorale de masses, de l'an XXV 3
COSTIN CAZABAN
Ludovic Feldman — „Lumières et ombres" 5
DORU POPOVICI
La „Symphonie du Banat" 8
NICOLAE BOBOC
25 ans depuis la fondation de l'Opéra d'Etat de Timișoara 13
ION ROMÂNU
25 ans depuis la constitution de la Philharmonie d'Etat „Banatul" 14

ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

C. RĂSVAN
Cénacle consacré à l'anniversaire de la République 16

LA VIE MUSICALE

SIGNENT :
V. CRISTIAN, J.-V. PANDELESCU, C. RĂSVAN, IOSIF SAVA, DAN BUCIU, GEORGE SBÂRCEA, TEODORA ALBESCU 17

COMPTES RENDUS

TITUS MOISESCU
Tiberiu Brediceanu : Mélodies populaires roumaines du Banat 31

LA VIE MUSICALE DANS LES PAYS SOCIALISTES

EDGAR ELIAN
Leipzig 1972 33
G.S.
„Les semaines musicales" de Budapest 36
TITUS MOISESCU
„Automne varsovien" 1972 37
LILIANA CONSTANTINESCU
Présences roumaines 38
ILEANA RAȚIU
Notes 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(Bull. d'Informations, en français par Colette Ghimpețeanu)
Dr. VASILE TOMESCU
La nation en tant que concept à la lumière des documents de la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain 41

★

Extraits du Catalogue des Editions Musicales 47

BIBLIOTECA ASTRA" SIBIU